

# G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

*NOVEMBRE 1953*



CHANDLER R. POST : THE FLEMISH MASTER OF SANTA INÉS.  
¶ JACQUES WILHELM : LE PORTRAIT DE WATTEAU PAR ROSALBA  
CARRIERA. ¶ GERTRUDE COOR-ACHENBACH : NOTES ON TWO  
UNKNOWN EARLY ITALIAN PANEL PAINTINGS. ¶ JULIETTE  
NICLAUSSE : SUR QUELQUES TISSUS COMMANDÉS A PARIS PAR  
LE ROI JEAN V DE PORTUGAL.

**GEORGES WILDENSTEIN, Directeur**

PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

**Fondée en 1859 par CHARLES BLANC**

19 EAST 64 STREET — NEW YORK

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;  
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;  
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;  
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;  
BERNARD BERENSON;  
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;  
J. PUIG I CADAFALECH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;  
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;  
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;  
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;  
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;  
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;  
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;  
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;  
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;  
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;  
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;  
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;  
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;  
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;  
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;  
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;  
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;  
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;  
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;  
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;  
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;  
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;  
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;  
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;  
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;  
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;  
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;  
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;  
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;  
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;  
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;  
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;  
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;  
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.



# THE FLEMISH MASTER OF SANTA INÉS

THE extensive patronage that the painting of the Low Countries enjoyed in Spain during the Middle Ages and the Renaissance is a truism, exemplified by the provenience of great numbers of Flemish and Dutch pictures in the public and private collections of Europe and America<sup>1</sup>; but it is not so generally realized that the peninsula still abounds in uncharted productions by the artists of Flanders and Holland, which, though for the most part not of the very first quality, yet possess enough esthetic and archeological significance to deserve study and clarification. The Spanish archives are full also of the appellations of these Northern painters, active throughout the country; but partly because they are designated only by their Christian names, it is but in rare cases that any one of them can be identified with an already known artist, and quite as seldom can a preserved work be connected with a personality mentioned in the records, so that we are obliged to invent sobriquets for them as "Masters of This" or "That." The editors of the

---

1. See, for instance, my *History of Spanish Painting*, IV, pp. 12 ff., and VI, pp. 3 ff.



FIG. 1. — The Master of Santa Inés. — Decapitation of the Baptist, Section of Retable. — Church of Santa Inés, Seville.  
Photo. Archivo Mas.

"Gazette des Beaux-Arts" have been so kind as to allow me space in recent years<sup>2</sup> to isolate a few artists of this class, and I now once more venture forth upon the same road by defining a new Flemish personality of the early Renaissance through assembling and analyzing works in Spain manifestly executed by a single painter. My article, however, makes only a small dent in the mass of material in the country that remains to be investigated and grouped by scholars better versed in the achievements of the Low Countries than I, even offering to aspirants to the doctorate many provocative subjects for dissertations.

Upon the anonymous personality I am here endeavoring to evoke from the past, I bestow the name of "Master of Santa Inés," since the work of his that received most, though scant, notice is a retable at the east end of the right aisle (i. e., on the Epistle side) in the church of Santa Inés, at Seville. The arrangement of the parts—in the condition in which the retable has been known ever since it attracted the attention of students of art and in which I found it when I examined it on the spot—cannot be the original disposition. Shown by the themes of the sections preserved to have been dedicated to the Virgin, it must once have comprised a central sculptured or painted represen-

2. December, 1942, *A Second Retable by Jan Joest in Spain*; March, 1943, *The Master of the Encarnación*; June, 1943, *The Pacully Master*; and April, 1952, *Flemish and Hispano-Flemish Paintings of the Crucifixion*.



tation of her that has disappeared, and the extant, lateral, rather small, narrative compartments have been jumbled together with a haphazard illogicality. The top-most row aligns<sup>3</sup> the *Epiphany*, *Coronation*, and the rarely represented event of *Christ Vouchsafing to His Mother the Privilege of His First Appearance after the Resurrection*<sup>4</sup>; in the next, lower tier are the *Annunciation*, the *Meeting at the Golden Gate*, and *Pentecost*; the third row contains only two pieces, the *Ascension* and *Adoration of the Shepherds*; and the predella turns to subjects not directly connected with Our Lady, the *Mass of St. Gregory*, a figure of *St. Peter*, the *Decollation of St. John the Baptist*, an effigy of a canonized bishop, and *St. Sebastian's Ordeal of the Arrows*.

The retablo discloses a painter who has definitely transmuted Flemish modes to accord with the standards of the Renaissance, indebted perhaps more to Quentin Matsys than to any other of his great predecessors or contemporaries and slightly touched by mannerism, though inhibited by his patent mildness of temper from indulging in the eccentricities and



FIG. 2. — The Master of Santa Inés. — Meeting at the Golden Gate, Section of Retablo. — Church of Santa Inés, Seville. Photo. Archivo Mas.

3. In all instances I read from left to right.

4. For this subject, which is to be distinguished from his appearance, together with the redeemed patriarchs, to the Virgin immediately after the Harrowing of Hell, see my *History of Spanish Painting*, VII, p. 527, n. 2. I have mentioned in vol. IX, p. 240, an example in Spanish painting by Santa Cruz at Toledo, and to this there can be added an instance in a series of four panels by Fernando Yáñez de la Almedina that were rescued during the civil war in Spain from some unknown source and are now in the Provincial Museum at Valencia: see my vol. XI, fig. 76.



harshnesses of its Antwerp exponents. In the setting of the *Baptist's Decapitation* (fig. 1) and again in the background of the *Annunciation* at the town of Santo Domingo de la Calzada, which we shall subsequently ascribe to him, there may be descried what looks like a vaguely approximate delineation of the tower of the cathedral of Antwerp, the city with which Matsys was connected and where possibly the Master of Santa Inés resided at least for a time; but the spire that is shown in the pictures was not added at Antwerp until 1518, and, although our Master's activity may have stretched through the first third of the XVI Century, it is quite conceivable that the works at Seville and Santo Domingo de la Calzada antedate 1518 and that his towers are merely constructions of his own fantasy, composites suggested by various Belgian prototypes. Since the composition of the Baptist's decollation by Alejo Fernández in the retable at Marchena appears to be indebted to the rendering of the subject by the Antwerp mannerist, the Pseudo-Blesius<sup>5</sup>, rather than to the very similar version in the altarpiece of Santa Inés, we are not with any surety provided with a *terminus ante quem* for this altarpiece by the time of Alejo's activity at Marchena, the early twenties of the XVI Century<sup>6</sup>. With pleasant changes that



FIG. 3. — The Master of Santa Inés. — St. Sebastian's Ordeal of the Arrows, Section of Retable. — Church of Santa Inés, Seville. Photo. Archivo Mas.

5. My *History of Spanish Painting*, X, p. 36.

6. *Ibid.*, p. 17.





FIG 4. — Antonio and Piero Pollaiuolo. — St. Sebastian's Ordeal of the Arrows.  
National Gallery, London. — *Photo. Anderson.*





FIG. 5. — The Master of Santa Inés. — Christ Appearing to His Mother just after the Resurrection, Section of Retable. Church of Santa Inés, Seville. — Photo. Archivo Mas.

we shall afterward note, the scheme of the *Meeting at the Golden Gate* (fig. 2) is derived from Dürer's woodcut of 1504 in the series of *Das Marienleben*, but this date is of no significance, inasmuch as the style itself of the Flemish cycle plainly proclaims it to be later. I find it difficult to follow August L. Mayer<sup>7</sup>, the only critic who has granted as much as a paragraph to the retable of Santa Inés, in the affinity that he discerns to Jan Joest of Haarlem and Calcar and to the works that this painter executed in Spain.

The composition of *St. Sebastian's Ordeal of the Arrows* (fig. 3) reveals unmistakably a dependence upon the treatment of the theme by Antonio and Piero Pollaiuolo which was then to be seen in the church of Santa Maria dei Servi, at Florence, but is now in the National Gallery, at London (fig. 4); and, unless we are to suppose that our Master based his version upon an at present unknown print of the Italian picture or upon some previous but undiscovered Flemish adaptation of the

original, we are bound to postulate that, like so many others among his compatriots, he had been attracted by the spirit of the epoch to the country that was the fountainhead of the Renaissance. The elements most tangibly taken from the rendering by the Pollaiuoli are the archer at the left, his companion bending to adjust his bow in the right foreground, the elevated position of St. Sebastian, and the framing cliff at one side; but, as we shall observe on a later page, the Master of Santa Inés modified his source by adding inventive factors of his own. We have no means of determining whether he visited Spain and there plied his trade or, remaining in Flanders, supplied Spanish orders: the latter alternative is argued by the consideration that his paintings are found in such widely separated places as the north-Castilian Santo Domingo de la Calzada and the Andalusian Seville, and that an artist, when actually in the peninsula, was ordinarily limited in his commissions to a single, general region.

7. *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911, p. 28.



The technical resources of the Master of Santa Inés, in draftsmanship, control over perspective, and the like, are wholly adequate to his purposes. One senses in his productions an appealing gentleness of nature, apparent in his conception of human beings and in a greater tenderness than Dürer's in the embrace of Sts. Joachim and Anne in the *Meeting at the Golden Gate*. The character of his types, however, may emanate to a certain degree from the elegant languor that was among the desiderata of the mannerists, and the attenuation and undulation of some of his forms, as of the *St. Anne* or of *Christ Appearing to His Mother* (fig. 5), seem to denote a contact with mannerism's less vehement aspects. The nearest approach to the excitement that thrills so many manneristic works is found in the wind-blown hair and beard of the Eternal Father dispatching the dove of the Holy Spirit in the *Annunciation* (fig. 6).

As I have insinuated above, the Master of Santa Inés must in honesty be relegated to the secondary rank of artists; but he takes a high place in this rank, which after all is an honorable one, and I perceive in the notes that I made in front of the retable the delight that I took in its panels. For the most part he abides by traditional compositions, and the nocturnal lighting of the *Adoration of the Shepherds* was by no means an innovation. He does, however, break up the serried group of Apostles that usually at the time surrounded the Virgin in the representation of *Pentecost* (fig. 7); and, with quite unexpected invention, he develops the Pollaiuolesque composition of St. Sebastian's ordeal, not only utilizing the summit of the rock at the left as a spot from which spectators can view the martyrdom with advantage but also bringing one of the horsemen, who in the Florentine picture careers in the distance, to the foreground as a pendant to the shooting archer and transmuting him into the officer in charge of the torture. Moreover, with a Flemish feeling for genre but also with a sensitiveness to dramatic contrast, he shows us, through an aperture in the scaffolding upon which St. Sebas-



FIG. 6. — The Master of Santa Inés. — Annunciation, Section of Retable. — Church of Santa Inés, Seville.  
Photo. Archivo Mas.



tian is pinioned, a young shepherd boy peeping up with aroused curiosity at the ghastly spectacle. The right background of the *Meeting at the Golden Gate* also admits Flemish genre that is absent from Dürer's prototype. On the porch of a house two women tend a baby girl who toys with a plaything and who is prevented by a barrier from falling down the flight of steps (the scene perhaps symbolic of the future of St. Anne's offspring); beneath the flanking arch an old man stops to arrange his boot (not, I think, St. Joachim on his way to the encounter); and in front of him there leaps a dog, in which, as in the hound in the *Adoration of the Shepherds*, the painter betrays that he was not a distinguished *animalier*, despite the somewhat better delineation of the horse upon which the overseer of St. Sebastian's agony rides. In the *Annunciation*, the meekness of the Virgin is touchingly materialized in the Biblical inscription<sup>8</sup> arbitrarily set in the two windows at the back of her chamber, "*Superbis Dominus resistit, humilibus autem dat gratiam.*"

The painter is fond of introducing into his pictures the ornate adaptations of

architecture of the Renaissance which he saw about him in Flanders and which were taken over also by the Antwerp mannerists, but, like these mannerists and like Matsys, he is not obtuse to the romantic charm of the medieval structures of the past, often in ruins, most visibly giving expression to this taste in the *Meeting at the Golden Gate* as compared with Dürer's rendering. Beneath the celestial actors in the *Coronation* (fig. 8) he has stretched before us one of those entire and perspicuously rendered cities in which the Flemish painters were prone to exercise their skill; and at its center there is featured the sort of bizarre rotunda that often stands conspicuously in the backgrounds of the Antwerp mannerists and that, therefore,



FIG. 7. — The Master of Santa Inés.  
Pentecost, Section of Retable. — Church of Santa Inés, Seville.  
Photo. Archivo Mas.

8. Slightly varied from the way in which it occurs in the General Epistle of James, IV, 6, and the First Epistle General of Peter, V, 5, and appears, as we shall see, in the *Annunciation* at Santo Domingo de la Calzada. In the panel in Santa Inés the verse is followed by letters that seem to spell *Isaias*, but I cannot find that the sentence is included in Isaiah's prophecy.



we do not need to suppose to have inspired the corresponding edifices depicted by Alejo Fernández<sup>9</sup>. At the left in the *Coronation* rises a stern, wild, and ruin-covered rocky eminence, of which it is not too much to say that it prophesies Salvator Rosa's emphasis upon the romantic savagery of nature. He has treated us to a similar vista in the offing behind the *Epiphany* (fig. 9), thus illustrating the phase in which he perhaps comes nearest to attaining first rank, landscape, an aspect of his art that I find in my note-book to have impressed me as I stood before the original panels and that, I am glad to see, was singled out by Mayer in the few lines which he assigned to them. The Master of Santa Inés gives us almost as much pleasure when, as in the *Ascension*, he sketches, instead of mountainous grandeur, the quiet countryside.



FIG. 8. — The Master of Santa Inés. — Coronation, Section of Retable. Church of Santa Inés, Seville. — Photo. *Archivo Mas.*

\*  
\*\*

A second and very beautiful work of his is easily recognized in a triptych that we have already had occasion to mention, one of the treasures of the cathedral of the town of Santo Domingo de la Calzada, in the province of Logroño but on the

9. See above p. 220 and my *History of Spanish Painting*, X, p. 37.





FIG. 9. — The Master of Santa Inés. — Epiphany, Section of Retable.  
Church of Santa Inés, Seville.  
Photo. Archivo Mas.

tence correspondingly selected for St. Jerome is a prayer that appears in various books of devotion but the source of which I have not been able to ascertain :

*"O Domine Iesu Christe, Fili Dei vivi, pone passionem, crucem, et mortem tuam inter iudicium tuum et animas nostras nunc et in exitu earum, qui vivis et regnas Deus."*

10. On page 98 of his Catalogue of the Saragossa *Exposición Retrospectiva de Arte* in 1908, where the triptych was shown, BERTAUX assigns it to some artist in the milieu of Quentin Matsys and Joos van Cleve.

border of the province of Burgos<sup>10</sup>. The central panel displays to us the *Annunciation*, and the interiors of the wings *St. John on Patmos* and the penitent *St. Jerome in the Wilds* (fig. 10). According to a general practice in European painting of the time, other incidents in the lives of Sts. John and Jerome are represented in smaller scale in the backgrounds—in the former instance the Evangelist's boiling in oil at Rome, as well as the imperial henchmen transporting him in a boat to his insular exile, and in the latter case an ass trudging in front of a camel, with reference to the story of the merchants' theft of the donkey from St. Jerome's monastery to guide their caravan of camels but without literal accuracy, since only one camel can be seen and the places of the other camels are taken by further asses. The frame of the *Annunciation* is inscribed with the account of the mystery in Luke, I, 26-28; the words on the molding about St. John are from the Book of Revelation, I, 9-10; and the sen-



The themes of the exteriors of the wings, executed in monochrome in conformity with the Flemish custom, are at the right, the *Mass of St. Gregory* and at the left, an extension of this scene, the choristers singing the music of the liturgy, which many will regard as the Master's loveliest bequest to posterity (fig. 11).

The unity of authorship with the retable at Seville is so self-evident in the human types and in the other stylistic factors which I have singled out, that I will content myself with two absolutely conclusive and outstanding pieces of proof. Although at Santo Domingo de la Calzada (fig. 12) the Master has varied somewhat the composition of the *Annunciation*, he has been kind enough to give us a sort of signature by practically repeating the angel, as well as parts of the setting such as the bed, the candelabrum-shaft engaged upon a partition of the edifice, and, on the arch leading into Mary's chamber, the inscription in regard to her humility<sup>11</sup>; and the *Mass of St. Gregory* on the outside of the right wing is only a less populous version, in composition, types, and even in the ecclesiastical interior, of the rendering in the Seville cycle (fig. 13).

The triptych adds little to our understanding of the Master of Santa Inés, although calculated to increase our estimation of his talents. In accordance with the tendency of many of his Flemish contemporaries to revert to the Van Eycks, he bases the type of the Virgin in the *Annunciation* upon their precedent more obviously than in the corresponding figure in the Seville version. In the distance behind the *Annunciation* (fig. 14) and behind *St. John on Patmos* he has delineated cities with even more Flemish meticulousity than in the *Coronation* in Santa Inés, comprising in their precincts the structure that resembles somewhat the tower of Antwerp cathedral, filling the streets, contiguous waters, and bridges with the inhabitants occupied in their daily, manifold pursuits, and giving room, on the terrace in front of which the Virgin kneels, to her sleeping poodle and a strutting peacock. His innate propensity for genre receives its most captivating expression both in the fact that he reserved the whole exterior of one wing, not for a definitely sacred event, but for the choristers accompanying with their voices the *Mass of St. Gregory*, and in the appreciative comprehension and amazing naturalism with which he has succeeded in depicting the singers and in effectively distinguishing their different ages and personalities (fig. 15). In his fondness for admitting the casual activities of life to the domain of art, he shows us one of the chanters leaving his comrades for the moment to bend down on the pavement in search of the proper page in a second choir-book, while above in the loft the organist lolls and listens upon a balustrade, as for the time being he has ceased the strains of his instrument in favor of the vocal music alone of the divine service.

---

11. See above p. 224.



FIG. 10. — The Master of Santa Inés. — Triptych. Cathedral, Santo Domingo de la Calzada. — Photo. Archivo Mas.

In correspond-  
 vein, the painter, in  
*Gregory* itself, has  
 lian version a  
 sacring bell at the  
 Host. The subjects  
*mos* and of *St. Je-*  
*from Civilization*  
 ter more extensive  
 the retable in Santa  
 enviable aptitude in  
 mountainous land-  
 traordinary and af-  
 of trees.

The accumulated  
 from the works alre-  
 us to deny to the Mas-



FIG. 11. — The Master of Santa Inés. — Mass of St. Gregory, and Choristers, Exterior of Wings of Triptych. — Cathedral, Santo Domingo de la Calzada. — Photo. Archivo Mas.

ing naturalistic  
 the *Mass of St.*  
 added to the Sevil-  
 deacon ringing the  
 elevation of the  
 of *St. John on Pat-*  
*rome in Retirement*  
 offered to the Mas-  
 opportunity than in  
 Inés to display his  
 the rendering of  
 scape and his ex-  
 fectionate drawing

evidence obtained  
 ady discussed forbids  
 ter of Santa Inés a





FIG. 12. — The Master of Santa Inés. — Annunciation, Center of Triptych. — Cathedral, Santo Domingo de la Calzada. — Photo, Archivo Mas.

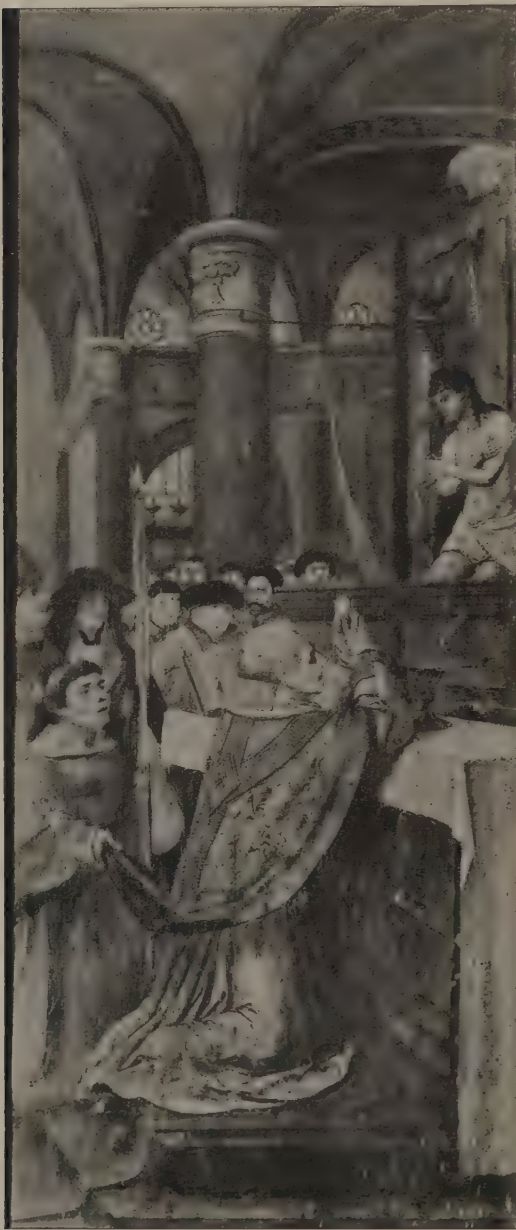


FIG. 13. — The Master of Santa Inés. — Mass of St. Gregory.  
Section of Retable. — Church of Santa Inés, Seville.  
*Photo. Archivo Mas.*

fragment, cut from a larger ensemble, in private possession at Jerez de la Frontera, where collectors would naturally acquire works done in the general region which includes Seville, a locality definitely ascertained to have bestowed patronage upon our artist (fig. 16). We are shown, in half-length, a monastic saint who can scarcely be anyone else than Bernard, since he is thus ordinarily represented in the white Cistercian habit with an abbot's pastoral staff but with no other emblems. At the left is the seated infant Savior whom he is adoring and who must have been held by his mother in the lost section of the picture, which may have included also another saint as Bernard's pendant. Above the Child's head a foliate passage takes the form of what may have been intended as an elaboration of the cross of the military Order of Calatrava, and, inasmuch as St. Bernard was among the Order's patrons, the picture might have been done for one of its institutions or knights.

The most convincing proof of the authorship is Bernard's countenance, a recurrent type in the production of the Master of Santa Inés and virtually duplicated in the Apostle holding his spectacles in the *Pentecost* of the Sevillian retable. The Child, as he is depicted in this retable, especially in the *Epiphany*, would, if enlarged, turn out to be hardly distinguishable from the Infant in the Jerez panel. Despite the



painter's general competence in draftsmanship, he is often careless when he comes to the execution of hands, making them into plump little objects not very well defined and rather expressionless, as in the case of St. Bernard, the Virgin in the *Pentecost* at Seville, or the Gabriel in the *Annunciation* of the triptych. Through the arch set behind St. Bernard and supported by the Master's favorite candelabrum-shafts, we are indulged in what is perhaps his finest realization of the view that he most liked to paint, as in the Sevillian *Coronation*, a rugged peak girt with castles on its terraces. The trees just to the rear of the arch are clustered in much the same way as those in front of which the ass leads the camel in the panel of *St. Jerome* at Santo Domingo de la Calzada.

I am very much tempted to claim for the Master of Santa Inés a *Pietà* in the Museum of Catalan Art at Barcelona, but I insert a point of interrogation in the caption under the illustration (fig. 17) because the evidence is less ample than in the former instances. The most inescapable piece of this evidence is the consideration that the St. John Evangelist is exactly the same person, at a more youthful age, as the Jerez St. Bernard. Not too diverse a model served for the Beloved Disciple on Patmos in the triptych at Santo Domingo de la Calzada, whose hair at least ripples in the same fashion, a kind of coiffure that our painter very much affected. The Redeemer's elongated visage is a less elderly variant of St. Joa-



FIG. 14. — The Master of Santa Inés. — Virgin of the Annunciation, Detail of Center of Triptych. — Cathedral, Santo Domingo de la Calzada. Photo. Archivo Mas.

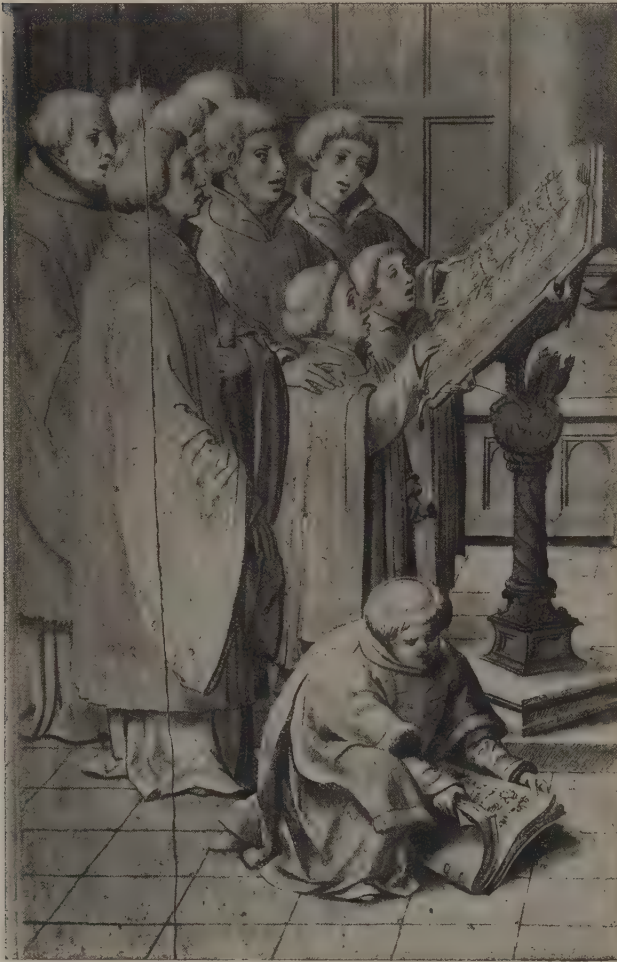


FIG. 15. — The Master of Santa Inés. — Choristers, Detail of Exterior of Left Wing of Triptych. — Cathedral, Santo Domingo de la Calzada.  
Photo. Archivo Mos.

chim's face in the *Meeting at the Golden Gate* in the Seville retablo, and the Magdalene bears some resemblance to Salome receiving the head of St. John the Baptist. Moreover, all the participants in the *Pietà*, except Christ, have hands which betray a defective drawing in these details like that of the Master of Santa Inés. I do not know that we can describe as peculiarly Flemish the sort of feeling for genre which places on the edge of the tomb a basin containing a sponge and water for the washing of the sacred body.

If we venture to admit the *Pietà* to the number of the Master's creations, we are furnished with a certain amount of justification for assigning to him also a panel of the *Madonna and Child* in the Lázaro Collection at Madrid (fig. 18), which exhibits in addition some analogies to his securely authenticated

productions; but it would be audacious to argue *with conviction* for anything more than execution within the same artistic milieu. To the holy pair is added, with grim symbolism, a flying angel carrying the cross, a motif found in the paintings of Juan Gascó and his son, Pedro, in Catalonia, at the beginning of the XVI Century (although with the difference that the Child actually touches the cross); but we do not therefore necessarily have to postulate that the Master of Santa Inés, if he be the author of the Lázaro picture, had labored also for the eastern Spanish



littoral, since he and they could have arrived at the idea independently, or there may have been a common source which I have not discovered. The Johnson Collection at Philadelphia indeed contains a Flemish painting<sup>12</sup> of the second half of the XV Century closely resembling the Catalan examples, but it is too insignificant in quality to have influenced them or the Lázaro variant. The Madonna in this variant constitutes in face and treatment of the hair a feminine counterpart of the Savior of the *Pietà*, and there is a considerable likeness between the angel bearing the cross and the sorrowing St. John the



FIG. 16. — The Master of Santa Inés. — The Infant Christ and St. Bernard, Fragment of a Larger Painting. — Private Collection, Jerez de la Frontera. — Photo. *Archivo Mas*.



FIG. 17. — The Master of Santa Inés (?). — *Pietà*. Museum of Catalan Art, Barcelona. — Photo. *Gudiol*.

Evangelist. The Child, though by no means identical with the Infant in the Jerez picture, is disposed with a similar *contrapposto* and exhibits a correspondingly hanging arm. The white cloth under the Child assumes much the same, pleasantly modeled Flemish folds as the winding sheet of Christ in the *Pietà*, but none of the hands has been the object of any more attention than the Master of Santa Inés spends upon them. Behind the candelabrum-shaft before which Our Lady is seated, we descry, surrounding

12. No. 321 in vol. II of VALENTINER's Catalogue of the Collection.

the kind of picturesque mansion which the Master of Santa Inés was fond of representing, thickly leaved, massed trees like those in the landscape in the background of the Jerez St. Bernard; and fruits lying on the balustrades recall the sponge on the ledge in the picture in the Barcelona Museum.

CHANDLER R. POST.



FIG. 18. — The Master of Santa Inés (?).  
Madonna and Child.  
Lázaro Collection,  
Madrid.



# LE PORTRAIT DE WATTEAU PAR ROSALBA CARRIERA

**L**ES traits de Watteau sont bien connus grâce à quelques gravures dont, en 1929, MM. Dacier et Vuaflart ont dressé la liste<sup>1</sup>. Trois d'entre elles dérivent plus ou moins fidèlement du portrait peint par l'artiste lui-même, qui appartint à la collection de M. de Jullienne, portrait malheureusement disparu depuis la vente, en 1767, des tableaux de cet amateur. Un croquis anonyme illustrant le catalogue manuscrit de cette collection<sup>2</sup> en conserve le souvenir et prouve, en effet, que cette peinture servit de modèle à la gravure de Boucher, placée en tête du *Recueil des figures de différents caractères* et d'où dérive, à son tour, la gravure de Lépicier pour la suite d'Odieuvre. Le même modèle apparaît dans la gravure de Tardieu, d'après Watteau, connue sous le titre : « *Assis, auprès de toy...* » et où l'artiste est représenté à côté de Jean de Jullienne. Le dessin de Watteau par lui-même, debout, pour son tableau *la Conversation*, et la gravure d'après ce tableau,

---

1. E. DACIER et A. VUAFLART, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau*, Paris, 1922, Tome I, pp. 122 à 126.

2. Ce catalogue manuscrit appartenait en 1922 à la collection Fenaille. Il est illustré de dessins reproduisant les différents panneaux de la galerie et des salons de la maison de Jullienne aux Gobelins. Cent quarante-sept tableaux y sont dessinés, et parfois aquarellés et gouachés. Ce recueil aurait été exécuté vers 1756. Jullienne possédait douze œuvres de la Rosalba.

offrent un type voisin, mais le visage est à trop petite échelle pour permettre d'en discerner suffisamment les traits.

La petite gravure de Crépy, d'après un auto-portrait perdu (N° 33 de *l'Œuvre gravé de Watteau*), montre Watteau dans sa jeunesse. Bien que fort maladroite, elle est précieuse par les caractéristiques très accentuées du visage, semblables à celles que l'on remarque dans les gravures énumérées ci-dessus. D'autre part, le Watteau riant, coiffé d'un bonnet et gravé par B. Audran (N° 213 des *Figures*) s'éloigne bien du type habituel. Quant à la gravure de Filloeuil, d'après un dessin de Watteau, l'artiste y est représenté presque de face et l'on retrouve du moins son grand nez, ses lèvres charnues et bien découpées.

D'autres portraits de Watteau ont été proposés sans que, aux dires de MM. Dacier et Vuaflart, subtils juges en la matière, aucune de ces identifications mérite d'être retenue. Il faut toutefois signaler la découverte récente d'un important portrait peint de Watteau par lui-même, publié par Madame Adhémar<sup>3</sup>. Sa reproduction donne l'idée d'une œuvre de très belle qualité, et les traits du modèle offrent, en effet, une grande ressemblance avec ceux des portraits gravés, bien que l'expression en soit différente.

Les biographes de Watteau sont unanimes à déplorer la disparition du portrait au pastel que Rosalba Carriera exécuta d'après nature en 1721, à la fin de son séjour à Paris où elle s'était rendue à l'invitation de Pierre Crozat<sup>4</sup>. Il est inutile, dans cet article, de s'étendre à nouveau sur l'activité de la pastelliste pendant l'année où elle reçut l'hospitalité du riche financier, dans son fastueux hôtel de la rue de Richelieu. La plupart des portraits qu'elle exécuta au cours de cette année, et dont elle a donné la liste dans son *Diario*, n'ont pu encore être identifiés. Elle notait chaque jour, en quelques mots ou en quelques lignes, l'occupation de son temps. Il y a cependant des lacunes dans ses notes. Pour le mois d'avril 1720, elles ne fournissent qu'une liste de portraits, sans aucun commentaire. Les notes du mois de mai manquent entièrement, à l'exception de celles du dernier jour de ce mois, et les feuilles du manuscrit concernant le mois de juillet ont été perdues. Dans les mois suivants, çà et là, un jour ou deux sont sautés, mais le journal est pourtant assez régulièrement tenu. Il est finalement arrêté le 11 mars 1721, mais l'on sait que la Rosalba quitta la France le 15 de ce mois, et il est évident qu'elle dût consacrer ces derniers jours à préparer son départ.

3. HÉLÈNE ADHÉMAR, *Watteau*, Paris, Tisné, 1950, repr. pl. 83, notice 151.

4. Dans son catalogue de l'œuvre peint de Watteau, HÉLÈNE ADHÉMAR signale, sous le n° 298, parmi les œuvres « douteuses ou incertaines » un portrait par Vien, de la collection Groult, qu'elle commente ainsi : « Il est difficile de donner ce tableau à Vien ; ne serait-ce pas le portrait de Watteau par la Rosalba ? » Cette hypothèse ne peut être soutenue. Il ne s'agit nullement d'un portrait attribué à Watteau ni davantage à Vien, mais d'un pastel, attribué à Vivien avec quelque vraisemblance et qui date, en effet, du début de la Régence. Une confusion s'est produite entre les noms voisins de Vivien et de Vien, qui vivait dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. On a supposé que ce portrait pourrait représenter Watteau. Les traits du personnage ne s'y opposent pas absolument, mais la ressemblance avec les portraits connus de Watteau reste néanmoins assez vague. Le style de l'œuvre, en tout cas, n'offre aucun rapport avec celui de la Rosalba. L'attribution à Vivien serait plus aisée à défendre.





FIG. 1. — Portrait de Watteau par lui-même, gravé par Crépy.  
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

Voici, exactement transcrites d'après la traduction d'Alfred Sensier, les trois notes qui fournissent la preuve des rencontres de la pastelliste avec Watteau<sup>5</sup>.

Le 21 août 1720 : « ... *Vu M. Vateau, et un anglois...* » ; le 9 février 1721 : « ... *Dans la matinée, je rendis visite à M. Vateau et à M. Enen [Hénin]* » ; le 11 février 1721 : « ... *J'entrepris de faire pour M. Crozat le portrait de M. Vateau, pastel de quatre 1...* ».

C'est la dernière mention qui concerne le peintre. Aucune autre séance de pose n'est signalée après cette date, bien qu'il n'y ait plus de lacunes dans le *Diario* jusqu'à la date terminale du 11 mars. Il est donc possible d'affirmer que la Rosalba n'a fait poser Watteau qu'une fois, le 11 février 1721. Le verbe « j'entrepris » évoque à la fois l'idée que l'artiste n'avait jamais encore posé pour elle, et qu'elle n'avait pu achever ce portrait en une seule séance, car c'est évidemment le soir qu'elle notait l'emploi de sa journée.

Les absences de Watteau, son état de santé l'expliquent. Sans doute est-ce peu de temps après cette séance de pose qu'il s'en va à Nogent-sur-Marne où il devait mourir quelques mois plus tard. Mais où se trouvait-il le 11 février 1721 ? Déjà, depuis de nombreux mois, il n'était plus l'hôte de Gersaint : « La langueur dans laquelle il vivoit alors », écrit ce dernier, « occasionnée par un tempérament délicat et usé, lui firent appréhender, au bout de six mois, de m'incommoder, s'il restoit plus longtemps chez moi. Il me le témoigna et me pria en même temps de lui chercher un logement convenable... Je le satisfis donc, mais il ne jouit pas longtemps de cette nouvelle demeure, sa maladie augmenta, son ennui redoubla, son inconstance se ranima. Il crut qu'il seroit beaucoup mieux à la campagne ; l'impatience s'en mêla, et enfin il ne devint tranquille que quand il apprit que M. Le Febvre, alors Intendant des Menus, lui avoit accordé dans sa maison de Nogent, au-dessus de Vincennes, une retraite... Je l'y conduisis et j'allois le voir, et le consoler, tous les deux ou trois jours ».

L'exécution, ou du moins l'« entreprise » du portrait de Watteau par Rosalba, semble donc se placer pendant cette période presque mystérieuse où Watteau, qui a quitté la maison de Gersaint, et ne s'est point encore installé à Nogent, réside en un logis parisien inconnu. Du moins, les anciens biographes de Watteau nous aident-ils à comprendre les raisons pour lesquelles la Rosalba rencontrera si rarement l'artiste dont Crozat l'entretient pourtant dans ses lettres avant sa venue à Paris, et après son retour en Italie<sup>6</sup>. Malade, sans argent, inconstant et parfois

5. *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris, Commentaires de Vianelli*, traduit et annoté par ALFRED SENSIER, Paris, 1865.

6. Watteau est assurément l'un des peintres français dont la Rosalba avait le plus entendu parler par ses amis Crozat et Wleughels. Le 22 déc. 1716, en effet, Crozat, qui considérait Watteau comme le premier peintre français de son temps, écrivait à la Vénitienne : « Parmi nos peintres, je ne connois que M. Watteau capable de faire quelque ouvrage à pouvoir vous être présenté... C'est un jeune homme chez qui je menai il Signor Sébastien Ricci. S'il a quelque défaut, c'est qu'il est très long dans tout ce qu'il fait, mais sachant l'usage du petit tableau que je l'ai prié de me faire, je suis persuadé qu'il ne perdra pas de temps à me satisfaire... » Le 20 sept. 1719, Wleughels écrit à son tour à Rosalba, à propos d'un « excellent homme nommé M. Watteau dont, peut-être,



chagrin, incapable de supporter la moindre contrainte, tout occupé et mécontent à la fois de son œuvre, il ne devait pas être aisé d'obtenir de lui une séance de pose. Ainsi s'explique cette brève et presque unique rencontre de deux artistes, qui s'apprécient pourtant l'un l'autre.

Hélas, au génie de Watteau, la Rosalba ne peut opposer qu'un talent charmant et secondaire, féminin essentiellement, ennemi de toute inquiétude et dont elle se satisfait trop facilement.

\*  
\*\*

Bien qu'aucun document ne fasse état de la présence du *Portrait de Watteau* dans les collections de l'Hôtel Crozat, ce portrait figura certainement rue de Richelieu, puisque la célèbre pastelliste le dit expressément entrepris « pour M. Crozat », chez qui elle demeure. On peut d'ailleurs, et sans solliciter les textes, interpréter dans le même sens la lettre que Crozat adressait à la Rosalba, le 11 août 1721 : « Nous avons perdu le pauvre M. Watteau. Il a fini ses jours le pinceau à la main. Ses amis doivent publier un discours sur sa vie et ses œuvres. Ils ne manqueront pas de rendre hommage au portrait que vous avez fait de lui à Paris peu de temps avant sa mort<sup>7</sup>. »

Depuis cette époque la trace de ce portrait semble perdue. Est-il possible de la retrouver lorsqu'en 1740, Pierre Crozat étant mort, âgé de soixante-quinze ans, ses collections furent en partie dispersées ? Aucune œuvre de Rosalba ne figure parmi les 19.102 dessins dont Mariette a publié en 1741 le catalogue sommaire, et qui, avec les estampes et les pierres gravées, furent vendus selon les volontés du défunt, au profit des pauvres de Paris. Mariette n'eut pas omis dans ses listes, l'œuvre d'une artiste en renom à laquelle Crozat avait acheté de nombreux portraits. Les pastels d'ailleurs, étant évidemment sous glace, ne purent être compris parmi les dessins en feuilles.

Le même testament attribuait peintures, sculptures et objets d'art à Louis-François Crozat, marquis du Châtel, neveu du défunt et fils de son frère Antoine, l'aîné, dit le Riche. Il est fort probable que ce portrait, cher à Pierre Crozat, puisque c'était celui d'un ami par une amie, fit partie de ce legs. Il est donc possible de le supposer appartenant, en 1750, à la succession du marquis du Châtel. Ce dernier,

---

vous avez entendu parler. Il souhaiterait bien vous connaître, mais comme cela ne se peut, il voudrais avoir un petit morceau de vous ; il vous en enverrait un de sa main. Je ne doute pas que M. Crozat ne vous ait parlé de cet habile homme. Non seulement il vous enverrait quelque chose de lui, mais si cela ne se pouvait, l'argent se fait tenir facilement. Ainsi vous n'auriez qu'à choisir. Il est mon ami, nous demeurons ensemble. Il m'a prié de ses très humbles respects. Il attend que vous me fassiez une réponse favorable pour lui. Voyez, mademoiselle, ce que vous souhaitez que je lui dise ». Ces deux lettres, publ. par VITTORIO MALAMANI : *Rosalba Carrierà*, dans "le Gallerie nazionale italiana", Anno IV, Rome, 1899. On voit que la rencontre des deux artistes avait été préparée de longue date. Seule la santé de Watteau, ainsi que les multiples occupations de Rosalba pendant son séjour à Paris, empêchèrent ces rencontres d'être plus fréquentes.

7. Lettre publiée par MALAMANI.

à son tour, fera trois parts de ses collections. La première, vendue en 1751 (catalogue rédigé par Latour), la seconde, léguée à son frère Louis-Antoine Crozat, baron de Thiers, la dernière, à la plus jeune fille du marquis du Châtel, la future duchesse de Choiseul.

Le pastel ne figure pas dans le catalogue de Latour, non plus qu'à la vente, en 1772, de la collection

Choiseul, organisée par le Ministre, alors que tombé en disgrâce, il allait s'établir définitivement dans sa terre de Chanteloup. Certes, ce n'est pas une preuve suffisante, car toutes les œuvres d'art ne furent pas vendues. C'est plutôt cependant dans la part du baron de Thiers qu'il faut chercher ce portrait. Dès 1755, en effet, et peut-être en vue d'une vente future, Crozat de Thiers avait fait établir, par La Curne de Sainte-Palaye, le catalogue de l'admirable collection installée dans son hôtel de la place Vendôme<sup>8</sup>. Ce n'est donc point un catalogue de vente, comme on l'a souvent écrit, mais une sorte de guide énumérant, salle par salle, les œuvres d'art figurant dans l'hôtel. On



FIG. 2. — ROSALBA CARRIERA. — Portrait de Watteau, préparation au pastel. Institut Staedel, Francfort, Allemagne.

en trouve justement plusieurs de la main de la Rosalba. C'est dans un petit salon, à droite, en entrant : « *sur une armoire en treillage de fils de laiton, cinq têtes, au pastel, couvertes de glaces, par la Rosalba* ». C'est, dans la petite galerie : « *une tête de femme de profil, quatre pastels des quatre Saisons, un autre portrait de profil, et d'autres petits pastels, au milieu desquels est placé celui de Mme la Comtesse*

8. Catalogue des tableaux du Cabinet de M. Crozat, Baron de Thiers, Paris, 1755.





FIG. 3. — Attribué à ROSALBA CARRIERA. — Portrait d'Antoine Watteau, pastel, 1721 ("portrait à la chaise").  
Collection particulière, Paris.

*d'Evreux* ». Enfin, une *Vierge à l'enfant*, également due à la même artiste.

Le Musée du Petit-Palais conserve un précieux exemplaire de ce catalogue, enrichi de nombreux croquis de Gabriel de Saint-Aubin. Malheureusement les œuvres de la Rosalba n'ayant pas retenu l'attention du génial dessinateur, il est impossible de savoir si le portrait de Watteau figurait parmi les « autres petits pastels ».

Vendue en bloc en 1772, à l'impératrice Catherine, par l'intermédiaire de Diderot, la collection Crozat de Thiers a formé, avec ses Rembrandts illustres, une partie du fonds du Musée de l'Ermitage. L'acte de vente de cette collection vient d'être découvert dans les Archives Notariales et fournit la liste exacte des peintures, pastels et dessins passés en Russie<sup>9</sup>. Vingt-deux œuvres de Rosalba, parmi lesquelles huit miniatures, y figurent. On n'y voit point de portrait de Watteau, à moins qu'il ne se dissimule sous le n° 136 de la liste qui désigne : « deux têtes sur papier gris » de onze pouces de haut sur neuf pouces de large. Mais cela est peu probable, car ce portrait eût fait l'objet d'une désignation plus précise. Le *Portrait de la Comtesse d'Evreux* (fille d'Antoine Crozat) n'y figure pas davantage, ce qui n'est point surprenant puisqu'il se trouve encore aujourd'hui chez les descendants des Crozat. Aucune publication moderne ne mentionnant la présence, en Russie, de la suite d'œuvres de Rosalba vendues en 1772, il est impossible de pousser plus loin cette recherche, du moins dans les circonstances actuelles.

La trace du portrait de Watteau étant perdue depuis l'année même où il fut exécuté, il y a, certes, quelques raisons de le reconnaître, en 1770, à la vente de la collection de M. de la Live de Jully, Introduceur des Ambassadeurs<sup>10</sup>. Divers pastels de la Rosalba y figurent, en effet, parmi lesquels, sous le n° 129 (Vuaflart dit, par erreur, sous le n° 70) : « *Le portrait de Watteau représenté en buste; on voit le haut d'une chaise sur laquelle il est supposé assis, pastel de 12 pouces sur 10. Ce morceau est savant et d'un style admirable. Prix 113 livres.* »

Ce portrait fut acheté par Rémy, l'expert de la vente, selon une note manuscrite d'un des exemplaires du catalogue. Mais il s'agit d'un des plus célèbres marchands d'œuvres d'art de ce temps et qui, fort souvent, servait de prête-nom aux grands amateurs formant sa clientèle. Nous n'avons pu trouver trace de ce portrait dans aucune vente ultérieure. Aucun des biographes de Watteau ne l'a rencontré au cours de ses recherches et tous l'ont mentionné comme disparu.

Le hasard vient heureusement au secours des chercheurs. Nous avons rencontré récemment, dans la collection d'un amateur parisien, un petit portrait au pastel qui correspond exactement à la description du catalogue de la vente La Live de

9. « Vente de tableaux, pastels et dessins... Les héritiers de M. le baron et de madame la baronne de Thiers... à l'impératrice de Russie. » (Arch. Nat., Minutier Central, L III, 482, Étude de M° Lepot, d'Auteuil.)

10. *Catalogue raisonné des tableaux de différentes écoles... qui composent le Cabinet de M. de La Live de Jully*, par PIERRE RÉMY, 5 mars 1770.



Jully (fig. 3). Son possesseur actuel l'a toujours connu dans sa famille, originaire de Normandie.

Il est peint sur un papier chamois sur lequel apparaît encore çà et là, dans les fonds, un léger frottis de bleu. La teinte de la perruque est un peu indécise, allant du brun au blond et au blanc de la poudre, le pastel ayant perdu une partie de sa fleur. L'harmonie très douce de l'ensemble est éclairée par le blanc rosé des chairs.

Il est difficile, à première vue, de reconnaître les traits de Watteau dans ce charmant petit pastel : La Rosalba, en effet, n'a guère le don de saisir la ressemblance, et certaines de ses œuvres, fort surestimées de son temps, sont d'une mollesse de facture indéniable. Du moins est-il possible d'affirmer que ce pastel n'est point l'œuvre d'une main française, mais présente, au contraire, les caractéristiques du style de la pastelliste vénitienne. La double identification de l'artiste et de son modèle est heureusement appuyée par la présence, au revers du carton, d'une feuille de papier ancien, collée, et portant, d'une écriture du XVIII<sup>e</sup> siècle, une longue notice commençant par ces mots : « *Antoine Watteau, né à Valenciennes en 1684...* » et s'achevant ainsi : « *... peint par la Rosalba* ». La notice elle-même est un extrait, un peu remanié, mais où des phrases entières subsistent, de celle que d'Argenville a consacrée à Watteau (fig. 4).

Ainsi averti, mais à travers un modelé affadi et dépersonnalisé, on reconnaît pourtant fort bien les traits de Watteau : le nez long, légèrement renflé au milieu, aux ailes charnues et marquées, s'achevant en une extrémité forte et un peu retroussée ; la bouche, aux lèvres sinueuses, celle du bas un peu tombante, soulignant le creux marqué du menton ; les maxillaires larges, le cou plutôt court ; le front haut et vaste au-dessus des sourcils relevés, épais et bien dessinés ; les yeux, enfin, grands et aux pupilles sombres, à l'expression douce et rêveuse. Toutes ces caractéristiques, que les gravures de Crépy (fig. 1) et de Boucher soulignent brutalement, et presque de façon caricaturale, sont, dans le pastel, atténuées et enveloppées. L'attitude un peu affaissée du corps, que la Rosalba ne pouvait justifier qu'en montrant le haut du dossier de la chaise qui le soutient<sup>11</sup>, cette grâce alanguie répondent bien à l'idée que l'on peut se faire de Watteau, jeune encore, mais déjà fort malade. Si le rose assez vif des chairs répond assez bien au teint des « phtisiques », comme on disait au XVIII<sup>e</sup> siècle, peut-être la Rosalba en est-elle seule responsable ?

Ces divers arguments suffiraient-ils à permettre d'affirmer que nous nous trouvons en face du portrait perdu de Watteau ? Les ressemblances entre divers portraits sont souvent bien incertaines et les inscriptions, même anciennes, parfois sujettes à caution.

---

11. Il se peut que la Rosalba n'ait compris qu'après coup la nécessité d'expliquer cette attitude du corps par la représentation du haut du dossier de la chaise. Ce dossier, en effet, est presque entièrement peint sur une bande de papier ajoutée au bas du pastel, mais certainement à l'époque même où il fut exécuté.

Diverses précisions, pourtant, viennent renforcer cette identification. Les dimensions de ce petit pastel, de 0,34 m  $\times$  0,27 m, qui ne sont guère usitées chez les pastellistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle, correspondent, au contraire, à celles des « portraits en petit » que la Rosalba exécuta plusieurs fois pendant son séjour à Paris.

Dans son *Diario*, la Rosalba mentionne fort souvent le format de ses œuvres et use pour cela de mesures conventionnelles. Elle entend par « pastel de quatre 3 ou de trois 4 », ses pastels en buste grandeur nature, par « pastel de quatre 1 », ses pastels en buste de demi-nature. Ouvrons le *Diario*. Le 1<sup>er</sup> août 1720, par exemple, elle note : « Je reçus l'ordre de la part du roi de faire son portrait *en petit* pour la duchesse de Ventadour et, le jour même, je commençai un autre *petit portrait* de Sa Majesté. » (Il n'y a pas de confusion possible avec les miniatures, car elle précise toujours lorsqu'il s'agit de l'une d'elles.) Le 15 novembre 1720, elle écrit : « Je commençais le portrait de la duchesse de Brissac au pastel de la grandeur d'une toile de *quatre trois*. » Le 6 janvier 1721 : « Je commençais le portrait de M. Michel en *petit de quatre 1*, au pastel. » Le 10 février 1721 : « Je commençai le portrait de la comtesse Euré [d'Evreux] pastel 3 *quatre*. » (Nous connaissons ce pastel, qui est de 0,43 m sur 0,35 m. C'est celui qui figurait dans le catalogue de la collection Crozat de Thiers et qui mesure 16 pouces  $\times$  13 pouces.)

Mais il y a plus. Le catalogue de la vente La Live de Jully donne les dimensions, 12 pouces sur 10, du portrait de Watteau par Rosalba, et elles correspondent *exactement* à celles du portrait que nous reproduisons. Enfin, ce même catalogue fournit une indication précieuse et très particulière : « *On voit le haut d'une chaise.* » Le haut de cette chaise apparaît, en effet, dans le portrait retrouvé, simple chaise rustique qui répond bien à ce que l'on sait de la très médiocre aisance de Watteau.

Il nous est enfin possible d'apporter ici un nouvel élément d'identification. Il existe, en effet, une préparation pour ce portrait qui, bien que publiée et reproduite<sup>12</sup>, n'a pas retenu l'attention des historiens de Watteau. C'est une étude de tête, au pastel sur papier bleu, qui appartient aux collections de l'Institut Städel, de Francfort (fig. 2)<sup>13</sup>. Sa provenance, avant 1862, est malheureusement inconnue. Au dos de ce dessin, une inscription à l'encre, d'une écriture de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, est ainsi libellée : « *N° 20... Portrait d'Ant..e Watteau encore jeune. Annoncé pour être par Rosalba.* »

Ainsi, l'auteur de cette inscription ne fait que recueillir une tradition et évite de se montrer affirmatif. Connaissant désormais le portrait achevé, il nous est possible de comparer les deux œuvres, où les visages sont absolument identiques, aussi

12. RUDOLF SCHREY, *Ausstellung Französischer Zeichnungen des 18. Jahrhunderts im Städelischen Kunstinstitut*, dans : "Zeitschrift für Bildende Kunst", 1910, pp. 37 et suiv., pl. 4, p. 282.

13. Pastel sur papier bleu, h. 0,264 m, l. 0,227 m, N° 1.090 de l'Inventaire de l'Institut Städel. Nous tenons à remercier ici le docteur Schwarzweller, conservateur de l'Institut Städel, qui a bien voulu faire exécuter pour nous une excellente photographie de ce dessin et nous fournir tous les renseignements dont il disposait.



bien dans leur pose que dans le détail des traits et de la perruque. Le dessin de Francfort est certainement la préparation faite par la Rosalba pendant la seule séance de pose que Watteau lui ait accordée. C'est une œuvre d'une extrême franchise de trait, où les masses des cheveux sont très habilement enlevées. La cravate est tout juste indiquée. Dans sa légèreté, le modelé des chairs est d'une grande délicatesse, et le regard offre beaucoup de charme. L'état de conservation de ce pastel semble excellent, autant que l'on en puisse juger d'après une photographie.

A la lumière de la longue inscription dont le portrait de Paris est muni, l'inscription de la préparation de Francfort prend une valeur nouvelle. Il faut remarquer que son rédacteur ne doute point qu'il s'agisse d'un portrait de Watteau. Il nous est maintenant possible d'affirmer qu'en notant... « Annoncé pour être par Rosalba », il avait recueilli une tradition exacte. Si aucune de ces deux inscriptions ne pouvait, à elle seule, suffire à apporter une preuve définitive, elles s'authentifient l'une l'autre, et du même coup, l'auteur des œuvres et son modèle.

Mais, qu'est exactement le « *Portrait à la chaise* », et pour qui fut-il exécuté? Il offre certainement un aspect plus lourd que la « préparation ». C'est qu'il est plus « peint », et même assez « fatigué », peut-être parce que, comme beaucoup de pastellistes, la Rosalba ne sut pas conserver, dans l'œuvre définitive, la fraîcheur de l'ébauche. On sent pourtant la même main dans les deux œuvres, une façon identique de traiter la chevelure, le modelé du visage avec ses ombres, la même expression des yeux. On retrouve d'ailleurs ces caractéristiques dans de nombreux pastels de Rosalba. Le *Portrait à la chaise* a malheureusement perdu une partie de sa « fleur », ce qui est principalement sensible dans les parties sombres de la perruque. Peut-être y a-t-il également quelques retouches plus ou moins anciennes, dans la cravate, dont le traitement paraît faible? Son état actuel nous empêche donc d'être absolument affirmatif et de faire plus que l'« attribuer » à la Rosalba. Il s'agit certainement, en tout cas, d'une œuvre exécutée à l'atelier, sans doute celui de la pastelliste à l'Hôtel Crozat. Sa sœur Giovanna, qui l'avait accompagnée à Paris, l'aida-t-elle? C'est ce que nous ignorerons toujours.

Nous ignorons également si Crozat posséda la préparation ou le portrait achevé. Aucun document ne permet d'en décider. Le seul fait certain est que la Live de Jully posséda le *Portrait à la chaise*. S'il ne provenait pas des collections Crozat, c'est donc que Rosalba l'aurait exécuté pour quelque autre amateur, encore inconnu.

Tout ce qui concerne Watteau est précieux à nos yeux, et c'est assurément ce qui fait le prix de ces deux portraits, les derniers qui conservent le souvenir de son visage. Si même ce ne sont point des œuvres de génie, elles constituent du moins l'émouvant témoignage des relations de deux artistes célèbres et qui s'appréciaient mutuellement, bien avant de s'être rencontrés. Aussi M. de Jullienne, ami de la Vénitienne, ne négligera-t-il pas de lui envoyer, lorsqu'il paraîtra, un exemplaire du célèbre recueil consacré au souvenir de Watteau et de son œuvre. Elle l'en remerciera.

aussitôt : « Le livre des études de l'inimitable M. Vato que je viens de recevoir par M. Zanetti me comble en même instant de joie, et de confusion. Aiant toujours été dans le nombre de ceux qui admiroient toutes les productions d'un génie aussi singulier, que celui de cet habile homme...<sup>14</sup> »

JACQUES WILHELM.

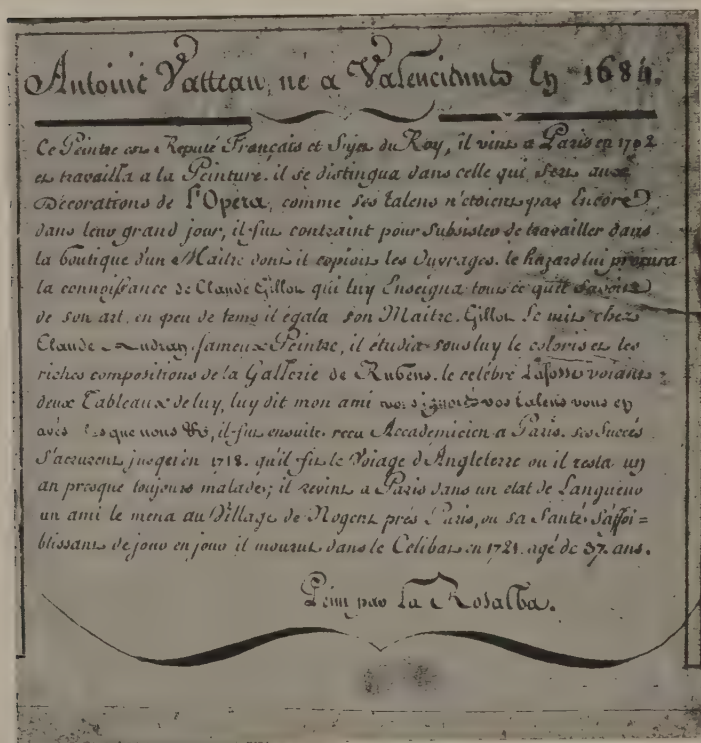


FIG. 4. — Inscription du XVIII<sup>e</sup> siècle au dos du portrait de Watteau par Rosalba Carriera dit "portrait à la chaise" (voir fig. 3).

14. Lettre publiée en fac-similé par DACIER et VUAFIART, *Op. cit.*, T. I, pp. 31-32.



# NOTES ON TWO UNKNOWN EARLY ITALIAN PANEL PAINTINGS \*

## I. THE CENTER OF A TABERNACLE OF *ST. LUCY*

**I**N 1901, Colonel Léon de Beylie presentend to the Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble, a painting of *St. Lucy* which he had acquired in Rome (fig. 1). In the museum's catalogue of 1901, the painting, which measures 1.70 m. by 0.65 m., is briefly described as a product of the Byzantine period<sup>1</sup>. To my knowledge, this is the only reference to the work, which has not been on exhibition for many years.

The panel shows some damage in the face of St. Lucy and in the gold ground, the loss of part of the color in the saint's dalmatic and in the dress of the small figure at the lower left, and some repainting on the mantle of the main figure. The colors are rather dirty. The gold ground has been cleaned in recent times, but has suffered some crude restorations. On the whole, however, the work is fairly well preserved and even has its original frame, on which are the remnants of four hinges. A fragment of painted floral ornament on the upper right vertical of the frame and the presence of small holes indicate that the decoration of this part of the painting consisted of strips of floral scrollwork alternating with round metal studs or colored stones.

---

\* The writer wishes to thank the director of the Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble, for giving her permission to publish the painting of *St. Lucy*, and the head of the Art and Archeology Department of Princeton University for allowing her to reproduce the prints shown under fig. 2, 3 and 6 of this paper. These prints are copied from photographs in the collection of Princeton University. A recent photograph of the painting at Grenoble is reproduced under fig. 1.

1. Cf. *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de Peinture et de Sculpture*, Grenoble, 1901, p. 160, No. 467 bis.



FIG. 1. --- Roman, Late XIII or Early XIV Century.  
St. Lucy Tabernacle, Center.  
Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble.

St. Lucy is represented wearing a precious crown with *pendulae*, a necklace, a brown long-sleeved tunic, over it a dark green diagonal dalmatic, richly decorated with pearls and jewels, and on top of both garments a red plain wrap serving as a mantle (fig. 1 and 2). This she gathers with her left hand, while in her right she holds a lighted lamp. The attribute relates to the Latin form of the saint's name, *Lucia*, which suggested light (Latin: *lux*). This form of the name, preceded by the word *Sancta*, is inscribed below the figure's head, which is framed by a large halo. The upper part of the head is flanked by two thurifers in light green garments, who are represented emerging from the corners of the panel and who incline toward the Virgin martyr. In the lower left corner we see the profile figure of a kneeling woman, dressed in a long-sleeved black garment and white kerchief. This person, whose folded hands are raised and who looks up, is inscribed ANGILLA UXOR ODONIS CER/RO/NIS (fig. 3).

The hinges visible on the frame and the damage in the center of the main figure, from the largest jewel in the crown downward to the lower end of the tunic, disclose that originally the panel formed the center of a tabernacle. The general character of the surviving part of the painting indicates that this tabernacle was destined to decorate an important altar of St. Lucy. The inscribed small figure attests that it was donated by a married woman called Angela, the wife of a certain Oddone Cerroni.

The inherent features of the painting, together with the provenance,



immediately direct one's attention to the Italian capital. Domenico Mita, a XVII Century priest who studied the history of the Cerroni, tells us that a branch of this Italian noble family lived in the late Middle Ages in Emilia, another in Romagna, and a third in Rome<sup>2</sup>. The Cerroni of Rome were very active citizens. In 1273, two members of the family, a certain Pietro, called Cavallino (whom some students believe to be the painter Pietro Cavallini) and a Bartolommeo di Giovanni, acted as witnesses in a notarial act at S. Maria Maggiore, and in 1351 a Giovanni Cerroni became governor of the city<sup>3</sup>. An Oddone de' Cerroni who owned land outside of the Porta Maggiore is mentioned in a Roman document of 1377<sup>4</sup>, but the style of the painting of *St. Lucy* indicates that the husband of the Angela portrayed in this work lived earlier.

As *St. Lucy*, who suffered martyrdom in Syracuse, enjoyed considerable veneration in medieval Rome and the Cerroni of Rome were important people, and also because the painting at Grenoble formed the center of an imposing tabernacle, one is led to think that the work may have



FIG. 2. — Roman, Late XIII or Early XIV Century.  
St. Lucy Tabernacle. Center (Detail).

2. See : D. MITA, *Sull' origine e sulle geste della famiglia Ceroni*, Faenza, 1884, pp. 17-22. This publication is a translation of the original Latin text, published in 1634.

3. For these members of the Cerroni family, consult : G. FERRI, *Un documento su Pietro Cavallini*, Perugia, Nozze Hermanin-Hausmann, 1904; and MITA, *Op. cit.*, pp. 21 f.

4. Cf. P. ADINOLFI, *Roma nell' età di mezzo*, Rome, 1881, II, p. 125, n. 2.

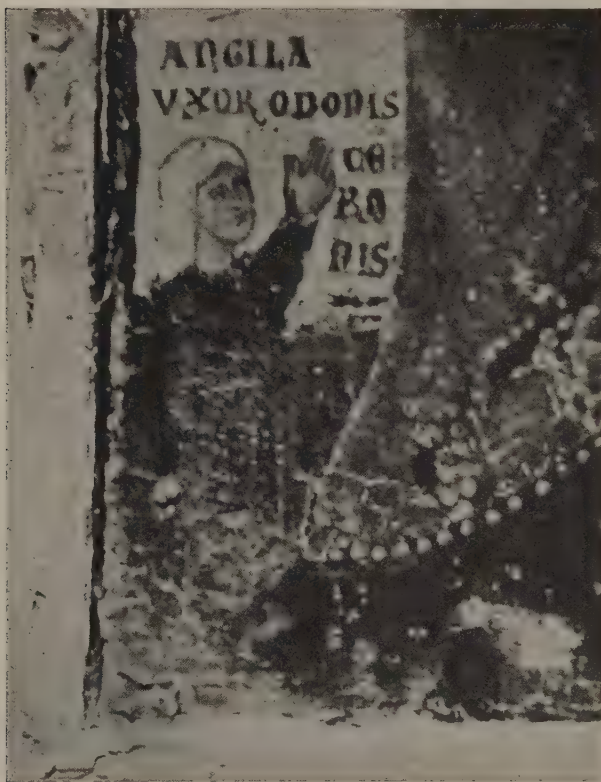


FIG. 3. — Roman, Late XIII or Early XIV Century.  
St. Lucy Tabernacle, Center (Detail)

been destined for a church in this city. This supposition is supported by an inscription in oldfashioned characters and faded brown ink on the back of the panel, which was perhaps written a century and a half ago. According to this inscription, the painting was formerly in the old church of S. Lucia in Selci and performed there many miracles from the time that Rome was sacked by the Visigoths.

S. Lucia in Selci (= *in Selce, in Selice, in Silice, in Silicata, in Siricata*; it has also been called S. Lucia in *Orfea, in capite Suburrae, and inter imagines*) was founded as a cardinal deacon church<sup>5</sup>. It held this title until 1585, when Sixtus V took it away because the building had fallen into a very bad condition. The church came into existence about the middle of the First Millenium

and received much attention during the early Middle Ages. It had fallen into a certain neglect by the second quarter of the XIII Century, when Innocent IV commissioned the Cardinal Deacon Stefano de Normandis (died 1254) to restore its old splendor. In 1370 the church and nearby monastery were taken over by the Augustinian nuns. In 1604 these nuns, who still own the church, had it rebuilt in Baroque style.

S. Lucia in Selci seems to have been dedicated originally to the Roman widow

5. For the history of this church, see especially : M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Rome, ed. C. CECHELLI, 1942, I, pp. 273 f.; CH. HUELSEN, *Le chiese di Roma nel Medio Evo*, Florence, 1927, p. 306; and G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venice, 1840-1861, XII, pp. 72 f. For the decoration of the predecessor of the present building, see : F. ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*, Heilbronn, ed. A. SCHMARSOW, 1886, p. 74; and for the decoration of the Baroque church, consult F. TITI, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma*, Rome, 1674, pp. 269 f., and the enlarged edition of the same author's *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Rome, 1763, pp. 242 f.



St. Lucy, but later also the feast of the Syracusan Virgin martyr was celebrated there. I have so far been able to establish only that St. Lucy of Syracuse has been venerated in this church since the beginning of the XVII Century. However, it is probable that she was venerated there much earlier, and it seems quite possible that the painting with which we are concerned was destined for S. Lucia in Selci. It may have been transferred to the Augustinian nunnery at the time of the remodeling of the church by Maderno, if not earlier. Perhaps, together with the old building, the medieval work fell into neglect in the Renaissance. From Albertini who visited S. Lucia in Selci at the beginning of the XVI Century, we know that in the Renaissance the church was decorated with frescoes and mosaics of animals which were spoils from Roman temples and thermae, but Albertini did not refer to figure representations.

The XVII Century church was richly decorated with contemporary paintings, including an altarpiece of the *Decapitation of St. Lucy* by Lanfranco. To judge from the descriptions of the furnishings of the Baroque church, it seems unlikely that the medieval painting of St. Lucy was ever displayed in this building. It hardly fulfilled an important purpose during the XVII and XVIII Centuries, and for this reason may have been offered for sale in the XIX.

Let us now consider the original aspect of the painting. The panel at Grenoble was flanked by two narrow shutters which folded together over the principal figure. The narrow, high rectangular shape and large size of this tabernacle alone suggest a Roman school origin. Almost exclusively among early Roman works of this kind do we find similar proportions and dimensions. A good example of such formation is the Dugento *Redeemer* tabernacle at S. Maria Assunta, Trevignano<sup>6</sup>.

The shape and ornament of the frame also have close analogies in Roman Dugento painting. Similar frames surround the *Madonnas* at S. Maria Maggiore and S. Maria del Popolo, Rome, painting No. 44 in the Museo Civico, Viterbo, and the *Madonna Avvocata* at S. Maria Maggiore, Tivoli<sup>7</sup>. The floral ornament found in the panel at Grenoble is almost identical with that seen on the bevel of the *Redeemer* tabernacle at S. Maria Maggiore, Tivoli<sup>8</sup>.

Further connections with Roman painting are evident in the general composition of the work. We do not possess early Roman painted tabernacles of saints, but the *Redeemer* triptychs in Latium<sup>9</sup>, the Campanian tabernacle of *St. Dominic*, in the Museo Nazionale, Naples<sup>10</sup>, and the late XIII and early XIV Century south Italian and Sicilian panels of triptych composition can hardly leave doubt that such works

6. Repr. in: J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg i. Br., 1917, II, fig. 524.

7. *Ibid.*, IV, pl. 271-272; 299, fig. 2, and 273; and Phot. Gabinetto Fotografico Nazionale, C-5978.

8. *Ibid.*, IV, pl. 244-245.

9. For examples, see: W. VOLBACH, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio*, 1940-1941, pp. 98-126 (*Atti d. Pontifica Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti*, XVII).

10. "Bollettino d'Arte," XXXIII, 1948, pp. 307 ff., fig. 13-19.

were produced in the same period in the Roman school. The similarities of shape, of the proportions of the various parts, and of the general composition in the center between the *St. Lucy* tabernacle and the mentioned paintings of standing saints suggest that—as in the panel of *St. Francis* formerly at S. Antonio, Amalfi, that in the Museo Nazionale, Syracuse, and that of *St. Nicholas Peregrinus* in the Cathedral, Trani<sup>11</sup>—the shutters of the work under discussion were filled with a large series of scenes illustrating the legend of the Sicilian Virgin martyr. The legend of St. Lucy, which is included in Jacopo da Voragine's XIII Century collection of saint stories, had been copiously illustrated in Italian monumental painting long before the work under consideration was executed. An early example is a south Italian fresco of 1192 in the Grotta di S. Lucia near Melfi<sup>12</sup>.

Concerning the iconography of the Grenoble *St. Lucy*, the large undecorated halo was employed mainly in Roman painting of the XII and XIII Centuries. The choice of a Byzantine crown and imperial costume for a West Christian saint was hardly made in Italy after the third quarter of the Dugento, except in the Roman and Venetian schools. In these the use of precious Byzantine garments was still popular in the first quarter of the Trecento.

I know of no surviving representation of St. Lucy which has close affinities with the figure at Grenoble, but the evidence relating to the mosaics that were on the exterior of the apse of S. Maria Maggiore, Rome, indicates that these representations had important points of resemblance with the painted form. The mosaics, which were executed during the last years of the XIII Century, showed the Virgin and Child flanked by two angels and eight Virgin martyrs. Of these, SS. Catherine, Lucy, Cecily and Agnes were still visible at the time of the complete destruction of the mosaics in the first half of the XVII Century. According to the description attributed to Nicola Alemanni (died 1626), these figures had their names inscribed and wore crowns, and each held a lighted lamp. Unfortunately, the two pictorial records of these mosaics, consisting of a late XVI Century wall painting in the Vatican Library and of an early XVII Century engraving, are so small and sketchy that they are of no use for a detailed study of the iconography<sup>13</sup>.

Giulio Mancini (died 1630) attributed the mosaics to Jacopo Torriti, who in the early 1290's decorated the interior of the apse of S. Maria Maggiore, and he stated that the decoration on the exterior exemplified especially well this artist's fine sense of composition and good taste<sup>14</sup>. The writer who is supposed to be Nicola Alemanni did not make an attribution, but he indicated that the four saints on the exterior of S. Maria Maggiore were similar to the Virgins in the façade mosaic at

11. *Ibid.*, pp. 305 ff., fig. 8, 9 and 12.

12. Repr.: *Ibid.*, p. 301, fig. 5.

13. The fresco is repr. in: *Ecole française de Rome, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, XXXV, 1915, p. 40, pl. I; and the engraving is included in: DE ANGELIS, *Basilicae S. Mariae Maioris descriptio et delineatio*, Rome, 1621, p. 66. For the lost mosaics, see also: G. B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani*, Rome, 1872-1899, text to pl. XXXIX.

14. Cf. DE ROSSI, *loc. cit.*





FIG. 4. — Roman, Late XII or Early XIII Century, with Late XIII? and Early XIV Century Alterations.  
 Virgin and Child Enthroned and Female Saints, Mosaic. — S. Maria in Trastevere, Rome (Detail).

S. Maria in Trastevere. This work, which was perhaps begun close to 1200, underwent early considerable changes<sup>15</sup>. The rightmost figure seems to have been largely remade in the late XIII Century (fig. 4), and the three leftmost Virgins seem to have come into existence in the early XIV. These three figures hold lamps that are very similar in form and ornament to the lamp in the hand of the painted saint, and the rightmost Virgin wears an analogous crown. All four Virgins wear costumes that closely correspond with that of St. Lucy, and they show some stylistic relations to the form at Grenoble. Adolfo Venturi attributed the three leftmost Virgins to Cavallini. They have important connections with this painter's art, but I do not think that they were produced by him.

The minor figures in the work at Grenoble, too, are suggestive of a Roman school origin. Small representations of angels, and also of Christ, emerging in the upper part of the picture field and bending toward the main personage enjoyed a certain favor in Roman Dugento paintings of *Madonnas*. Examples are the panel in the Collegiata, Impruneta<sup>16</sup>, those at S. Maria in Via Lata, Rome<sup>17</sup> and S. Maria Maggiore, Tivoli, and the fresco, imitating a panel painting of the enthroned Virgin and Child, in the nave of S. Pietro, Tuscania<sup>18</sup>. The thurifers in the Grenoble panel seem to have been derived from a Roman representation of the Virgin Mary.

In major Italian paintings of the XIII Century the donors were only occasionally included, mainly if they were professionally connected with the Church, and their names were rarely inscribed in the works. To judge from the surviving examples, it was in late Dugento Rome that it first became fashionable to include and identify secular donors. Early examples are Cavallini's representation of *Bertoldo Stefaneschi* in the apse of S. Maria in Trastevere<sup>19</sup>, *Stefano Colonna's* portrait in the mosaic of the *Madonna and Child* which was originally in S. Maria in Aracoeli and is now in the Palazzo Colonna<sup>20</sup>, and the figure of Gregorio di Francesco in the *Redeemer* tabernacle at S. Andrea, Anagni<sup>21</sup>.

Not only the shape, composition, and iconography of the *St. Lucy* tabernacle, but also the style of the surviving part is suggestive of a Roman school origin. The study of the style indicates that the artist of this painting was primarily interested in decorative unity. He largely suppressed contrasts of light and shadow and used inner modeling lines sparingly. He employed these freely in the figures of the angels and, moreover, let the haloes overlap the wings (fig. 2). These figures have therefore a strongly plastic quality, which is not present in the main representation. The painter used some shadow on the mantle of St. Lucy, but on

15. For the façade mosaic of S. Maria in Trastevere, see especially : DE ROSSI, *Op. cit.*, pl. XXXI, fig. 2, text; C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere*, Rome, 1933, pp. 38 f., 72 ff.; and A. VENTURI, *Mosaici cristiani in Roma*, Rome, ca. 1926, p. 48.

16. "Rivista d'Arte," XIX, 1937, p. 35, fig. 2.

17. "Rivista di Archeologia Cristiana," XVII, 1941, p. 89, fig. 12.

18. F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Bologna, 1945, pl. CLXX.

19. *Ibid.*, pl. CLIV, fig. 1.

20. DE ROSSI, *Mosaici cristiani*, pl. XXXI, fig. 1.

21. Phot. Gabinetto Fotografico Nazionale, E-15761.





FIG. 5. — Roman, Late XIII Century. — St. Catherine Before the Judge, Detached Fresco.  
Pinacoteca del Vaticano. Rome.

the whole he kept this figure rather flat (fig. 1 and 2). By doing so and by choosing elongated proportions, he succeeded in producing a hieratic image, the aloofness of which is further emphasized by the great difference in scale between it and the figure of the *donatrix*. All shapes in the painting are sharply outlined, delicately drawn, and carefully executed. The refined rendering, the balance between richly decorated and plain areas, and abstract quality of the main representation remind of Byzantine art. However, in the rippling folds of St. Lucy's mantle one observes the influence of Gothic works.

The rather flat style in conjunction with the association of Byzantine and Gothic elements is found in a number of Roman paintings of the late XIII and early





FIG. 6. — Pupil of Guido da Siena, Beginning Last Quarter XIII Century—Crucifixion.  
Hermitage, Leningrad (Fragment).

XIV Centuries. To such works belong the restored frescoes illustrating the legend of SS. Lawrence and Stephen in the narthex of S. Lorenzo *fuori le mura*, Rome<sup>22</sup>, and the representations in that vault of S. Francesco, Assisi, which, according to a number of scholars, was decorated by Torriti<sup>23</sup>. Especially good examples for a comparison with the St. Lucy are the representations of St. Catherine dressed as a princess in two of the late Dugento frescoes from S. Agnese in the Vatican Gallery (fig. 5)<sup>24</sup>, and the *St. Secunda* in the above mentioned *Redeemer* tabernacle at Anagni, a work of the early Trecento. These examples and the others indicate that the style of the painting at Grenoble is connected with a certain current in Roman painting of the late XIII and early XIV Centuries which aimed at decorative unity and which combined Byzantine and Gothic influences in forms in which strong contrasts of light and shadow are largely avoided.

The sinuous outlines of St. Lucy and the cascading folds of her mantle suggest that the painting of which the panel at Grenoble formed the center was executed not before the late XIII Century; however, the style of the minor representations and the large halo of the principal figure make one hesitate to go much beyond the turn of the Dugento. Considered together, the evidence implicit in this very interesting work points to a Roman school origin and a date close to 1300.

## II. A CRUCIFIXION BY A PUPIL OF GUIDO DA SIENA

The painting reproduced here (fig. 6) is known to me only from a photograph. According to the information which I was able to obtain, this work was in the early years of the present century in the Hermitage and at that time in the condition as illustrated. The panel has been cut on all sides. Only the lower parts of the half-length angels above the cross remain, these figures being represented with veiled hands; and only the busts and extended hands survive of the SS. Francis and Clare, who were depicted kneeling at the foot of the cross.

The reproduction indicates that the painting has suffered much from the destructive actions of time and of men. At the time when the photograph was taken, the panel was dirty and the gold ground much damaged. Fortunately, the main figures were fairly well preserved and apparently unretouched.

The style of the painted representations discloses that this *Crucifixion* was executed by one of the artists from the surroundings of Guido da Siena. The Virgin and St. John are closely related to the corresponding figures in the *Crucifixions* from Guido's shop in the Yale University Art Gallery and the Pinacoteca, Siena (No. 11) (fig. 7)<sup>25</sup>. The Crucified shows a close resemblance to the main figure in

22. WILPERT, *Die römischen Mosaiken*, II, fig. 459, 460, 463, 464, 471 and 472.

23. B. KLEINSCHMIDT, *Die Basilika S. Francesco in Assisi*, Berlin, 1915-1928, II, pl. 9.

24. For the other example see "Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte," IV, 1932-1933, p. 204, fig. 2.

25. The painting at New Haven is reproduced in O. SIRÉN, *A Catalogue of the Pictures in the Jarves Collection Belonging to Yale University*, New Haven, 1916, pl. opp. p. 8.



FIG. 7. — Workshop of Guido da Siena, End of the Third Quarter of the XIII Century. — Crucifixion. — Pinacoteca, Siena. (Part of Painting with Scenes from the Life of Christ).

the panel in the Pinacoteca, and especially to the Crucified in the left panel of a pair of tabernacle shutters from Guido's atelier in this gallery (No. 5). Bacci attributed the shutters to the same hand as the *Crucifixion* at Siena<sup>26</sup>. However, together with strong similarities between the panel and the shutters, one finds considerable differences, most of all in regard to the color schemes. The *Crucifixion* at Siena originally formed part of the same painting as eleven other scenes

from the *Life of Christ* from Guido's shop that have survived. These twelve scenes, which form a satisfactory iconographic ensemble, were executed about the same time as Guido's signed *Madonna* in the Palazzo Pubblico, Siena. This painting was composed half a century later than 1221, the date which we read on the panel.

The dirty condition of the fragment, which does not allow a full study of the light and shadow and the inner modeling lines, the lack of knowledge concerning the colors, and the lack of photographs of details of this work and of many others from the same ambient make a specific attribution very difficult. In addition to the indicated works, the panel recalls some paintings from the circle of Guido da Siena which were not executed in his shop. The SS. Francis and Clare remind one of the kneeling saints at the feet of the enthroned *Virgin and Child* in a tabernacle in the Czartoryski Museum, Cracow<sup>27</sup>, and the style of the draperies of St. John recalls the drapery style of the altarpiece of *St. Peter* in the Pinacoteca, Siena (No. 15)<sup>28</sup>. The expression of the eyes of Mary and the disciple, in which the white is very much emphasized, brings to mind the expression of the holy witnesses in the *Crucifixion* by a provincial imitator of Guido's art in the Pinacoteca, Lucignano<sup>29</sup>.

The numerous and in part very close relations between the painting in Russia and the mentioned representations indicate that the former work is a product of a pupil of Guido da Siena. The proportions of the figures, the style of the draperies, and the position of Christ in relation to the cross suggest that this *Crucifixion* was executed close to 1280.

GERTRUDE COOR-ACHENBACH.

26. Cf. P. BACCI, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado*, Siena, 1939, pp. 3 ff., pl. 1, 2, 3-7 and 9.

27. See Cracow, Czartoryski Museum, *Catalogue*, 1929, fig. p. 10.

28. P. D'ANCONA, *Les primitifs italiens du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1935, fig. 51.

29. "Bolletino d'Arte," n.s. IV, 1924-1925, p. 464, fig. 2. Due to the delay in the publication of the "Gazette des Beaux-Arts" this article, written in 1950, appears much later than expected.



# SUR QUELQUES TISSUS COMMANDÉS A PARIS

## PAR LE ROI JEAN V DE PORTUGAL

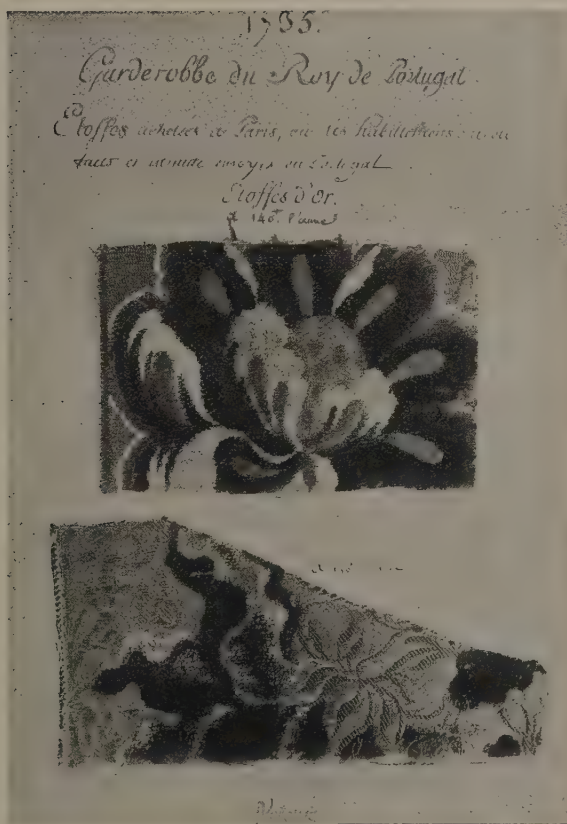


FIG. 1. — Deux brocarts à fond de satin bleu céruleen  
avec fleurs brochées en chenille, 1735.

La Bibliothèque Nationale de Paris conserve dans ses réserves une importante collection de tissus qui, fort heureusement, porte ce titre précis : « *Echantillons d'étoffes et toiles des Manufactures de France recueillis par le Maréchal de Richelieu* ». C'est en feuilletant ce précieux recueil qu'il nous a été donné de retrouver la trace de différents tissus acquis à Paris, en 1735 et en 1736, par le roi de Portugal.

Jean V avait en maintes circonstances favorisé de ses commandes les artisans de notre pays. Les archives gardent la trace de tapisseries exécutées pour le monarque par les maîtres-lissiers français. Les magnifiques pièces d'argenterie du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne sont les témoins du décor fastueux dont le roi aimait à s'entourer et qu'il demandait à nos meilleurs orfèvres.

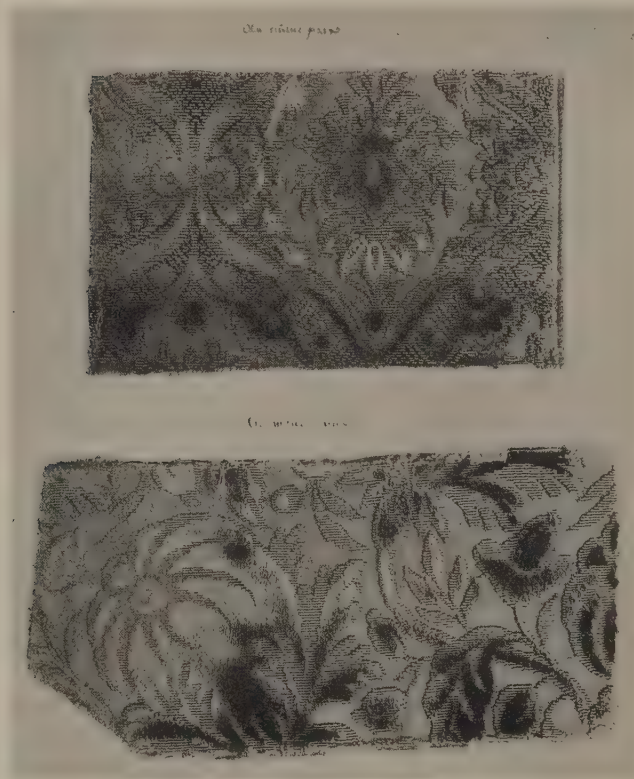


FIG. 2. — Deux velours de soie "cannelle" et "gris de ramier", 1735.

\*\*\*

Louis - Armand - François de Vignerod du Plessis, duc de Richelieu et Maréchal de France, était le petit-neveu du Cardinal, ministre de Louis XIII. Ce grand seigneur, dont les traits d'esprit furent maintes fois répétés, tint, au cours de sa longue existence, une place importante à la cour. Ses mœurs légères défrayèrent la chronique mais il fut brave à ses heures et la guerre lui valut des retours glorieux. Né en 1696, il s'éteignit à Paris, âgé de quatre-vingt-deux ans, dans son somptueux hôtel de la rue d'Antin. Le Pavillon de Hanovre dont le déplacement récent modifia l'aspect du boulevard des Italiens, dépendait de sa résidence.

En 1734, le duc se maria pour la seconde fois. Il s'alliait à la maison de Lorraine en épousant la princesse de Guise. C'est pour plaire à cette personne intelligente, cultivée et d'esprit curieux qu'il eut, dit-on, l'idée de faire recueillir les échantillons de toutes les sortes de tissus qui se fabriquaient dans le royaume.

La collection constitue un répertoire des plus complets qui comprend sept pesants volumes. Le premier tome est encore protégé par sa reliure originale, aux plats recouverts de parchemin teinté de vert. Cette documentation offre un immense attrait par la diversité, combien instructive, des spécimens représentés.

Les échantillons sont collés en plein sur les feuilles grenues d'un papier vergé blanc qui s'est, à la longue, teinté comme un ivoire. Les dimensions réduites des tirelles (15 cm X 10 cm environ) ne laissent malheureusement lire que les petits dessins et ainsi nous échappe la beauté des grandes compositions. L'intérêt réside dans l'innombrable variété des types de tissus recueillis, dans leur origine, qui bien

souvent nous fait connaître le lieu de la fabrique, et dans les prix qui sont précisés soit à l'aune (1 m, 12), soit à la pièce.

Les brocards somptueux relevés d'or et d'argent, les soieries fleuries aux tonalités délicates, les « herbages » de Versailles ornés de papillons, les gros de Tours, les moires, les satins, les taffetas et les gazes au réseau aérien s'opposent par leur richesse aux toiles quadrillées des modestes mouchoirs à tabac réservés à l'usage populaire, aux draps grossiers foulés par les bagnards de Marseille et aux tissus bourrus destinés aux voilures des vaisseaux du roi.

Quatre feuillets du début de la première « liure » portent, tracée par la main appliquée d'un scribe, la mention : « 1735 — *Garde-Robe du Roy de Portugal* — *Etoffes achetées à Paris où les habillements ont été*

*faits et ensuite envoyés au Portugal.* » Vers la fin du volume quatre pages portent encore le même libellé avec la date de 1736. Trente-deux échantillons en tout : six étoffes d'or ou brocards, onze velours façonnés, dix droguets, deux ras de Sicile, une moire et quelques tissus légers, nous donnent une idée des vêtements que le souverain aimait à porter.

Ces tissus furent achetés à Paris, sans doute chez un marchand revendeur ou bien chez un tailleur, ainsi nous sont masqués les noms des fabricants.

Pour 1735, deux riches brocards, alourdis par le métal, furent choisis (fig. 1). Le premier est à fond de satin bleu céleste tissé d'or filé et d'or frisé sur lequel s'épanouit, brochée en chenille, une fleur aux pétales de pourpre. Il valait 140 livres

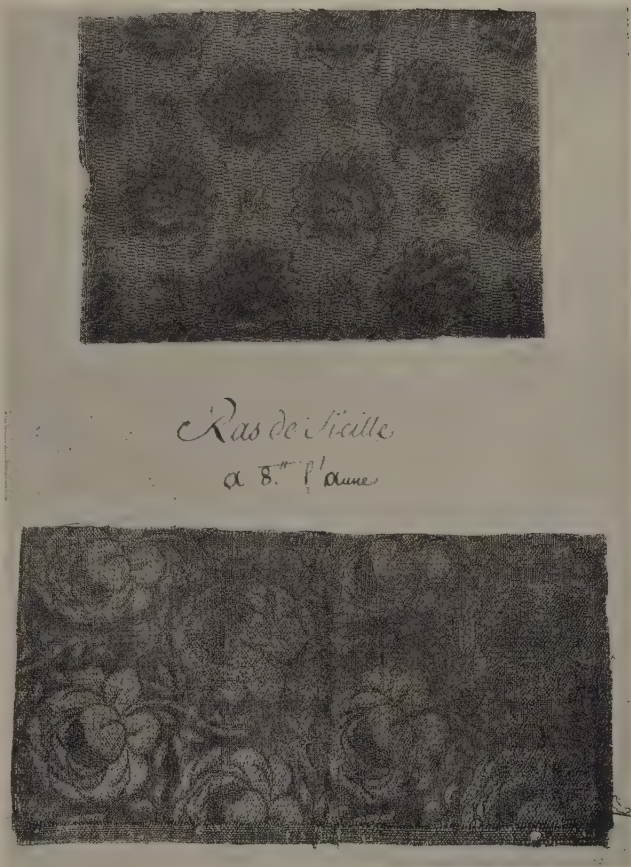


FIG. 3. — Un droguet fauve et un Ras de Sicile jaune soufre et violet, 1735.



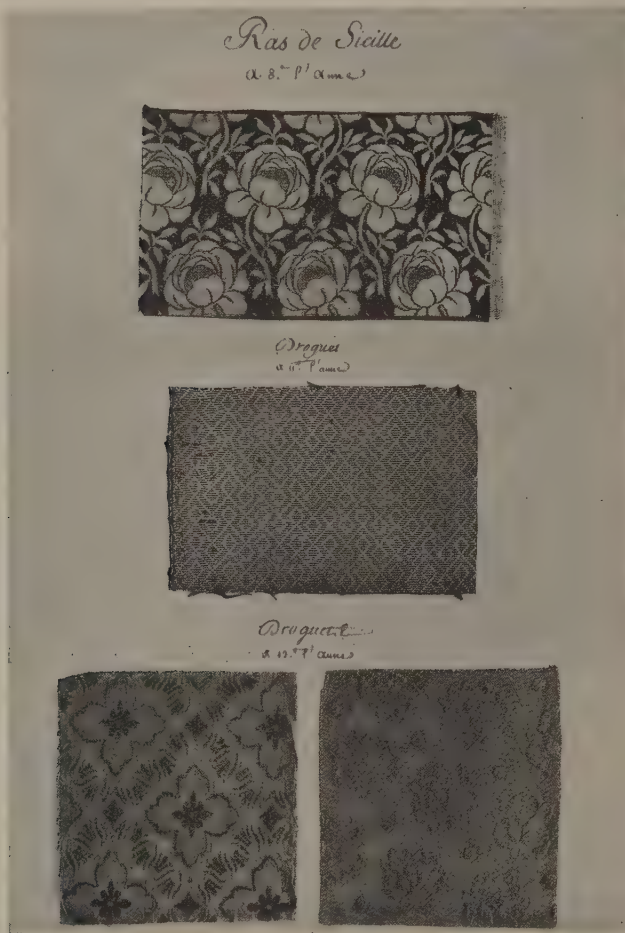


FIG. 4. — Un ras de Sicile gris argent et poil d'ours et trois droguets rosé, grisâtre et beige, 1735.

sentent sur un fond uni, un décor de velours coupé et de velours bouclé. Ils s'achètent 35 livres l'aune. Leur tonalité sobre devait convenir pour les justaucorps, les vestes et les culottes réservés à l'usage courant. Comment définir leur couleur sans essayer de retrouver les appellations de jadis. Le premier est « couleur de castor », le second est « ventre de biche », tous deux sont ornés de réserves en forme de losange, meublées chacune par une fleur stylisée. Le troisième, « couleur de cannelle » (fig. 2), offre un décor de mailles aux contours sinueux dont les courbes et les contre-courbes rappellent les formes rocaille affectionnées à l'époque. Le dernier velours « gris de ramier » (fig. 2) est à courant de fleurs de fantaisie qui s'épa-

l'aune. Le second, d'une technique analogue, est également à fond de satin céruleen enrichi par le métal sur lequel se détache une corolle éclatante d'un rouge incarnadin. Il fut payé 150 livres l'aune. Ces petits échantillons nous laissent deviner l'exubérance du décor qui couvre presque complètement le fond. Le tissu, que la chenille et les fils métalliques rendent épais et rigide, était coupé par les mains habiles de l'artisan que la Grande Encyclopédie nomme « tailleur d'habits et tailleur de corps ». Le vêtement renforcé par le « bougran » devenait semblable à une cuirasse toute scintillante d'or fin. Combien il devait rendre imposant et magnifique, le souverain qui le portait aux jours de grand apparat!

Nous trouvons ensuite quatre velours de soie façonnés suivant la technique célèbre de Gênes; ils pré-

nouissent « en confusion ». Les droguets (fig. 3 et 4), de contexture beaucoup plus légère, étaient réservés pour les habits d'été. Ces tissus de soie, à 12 livres l'aune, sont plus modestes. Leurs coloris sourds, beige, brun et fauve, sont dans les gammes que le souverain semble avoir affectionnées ou que la mode commandait d'adopter. Les dessins, ton sur ton, sont variés; ils s'enlèvent en brillant sur un fond mat. Ainsi nous trouvons des corolles épanouies disposées en quinconce sur un fond imbriqué, des

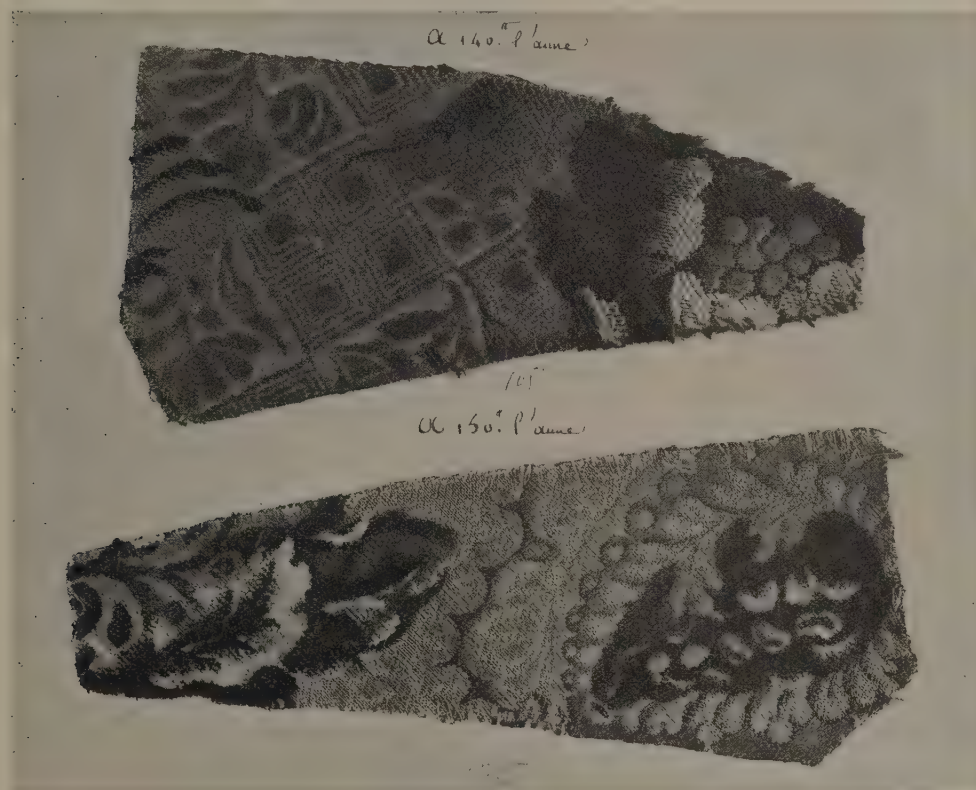


FIG. 5. — Un brocart à fond de satin vert vif avec fleurs brochées en soie, et un brocart à fond de satin rouge ponceau avec motif broché en chenille, 1736.

fleurs campanulées semées sur un champ cannetillé et un décor de lignes brisées dessinant un jeu de fond.

Deux « ras de Sicile » (fig. 3 et 4), sont ensuite à l'honneur; ils ne valent que 8 livres l'aune. Leurs décors sont identiques : des roses à la tige sinueuse s'enlèvent sur un fond strié. Le tisserand a varié ses effets en changeant ses couleurs; elles

sont d'un modernisme surprenant qu'accepteraient volontiers nos couturiers actuels. Les fleurs d'un jaune de soufre se détachent d'abord sur un fond violet, puis réapparaissent en gris argent sur le champ « poil d'ours » du second morceau.

En 1736, nous retrouvons les mêmes types de tissus qu'il est encore de bon ton de porter. Les prix n'ont guère varié.

Quatre brocarts à ramages se présentent d'abord; ils sont tout aussi somptueux que ceux commandés la saison passée et sont très représentatifs des meilleurs productions de Lyon. Leur décor serré, agrémenté d'or et d'argent, de chenille et de soies « espolinées », offre des fleurs en coloris et des ornements qui laissent à peine paraître des fonds de sergé vert foncé, de gros de Tours blanc et de satin vert vif ou rouge ponceau (fig. 5). Comment ne pas évoquer les imposants personnages dont Rigaud et Largillière nous ont conservé le souvenir et qui portent avec ostentation

de merveilleux vêtements coupés dans de semblables tissus.

Nous retrouvons ensuite les velours de soie façonnés. Leur décor varie peu mais leur tonalité s'étend jusqu'à la gamme des pourpres du « rouge vineux » à la couleur de feu » (fig. 6 et 7).

Les droguets ressemblent à ceux choisis en 1735; ils gardent leur coloris sourds mais leur décor présente plus de fantaisie.

Au verso d'un feuillet est placée une étoffe à 12 livres l'aune, d'une tonalité délicate bleutée et beige (fig. 8). Le décor est constitué par des motifs ocellés, se recouvrant, qui semblent évoquer le plumage d'un oiseau.

Une « faille d'Angleterre » est ajoutée. Elle est bien séduisante et se vend 15 livres l'aune. Ses rayu-

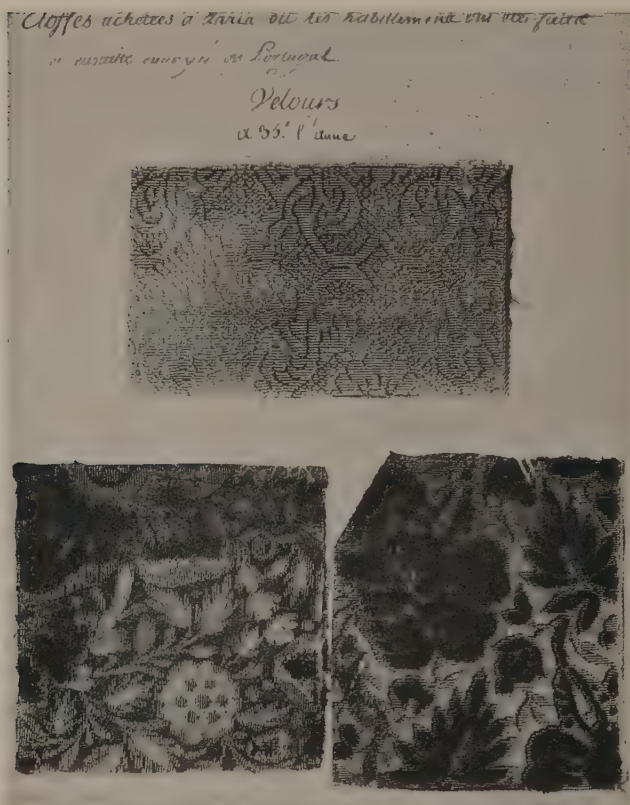


FIG. 6. — Un velours de soie bouclée beige et deux velours de soie façonné rouge vineux et couleur de tabac, 1736.



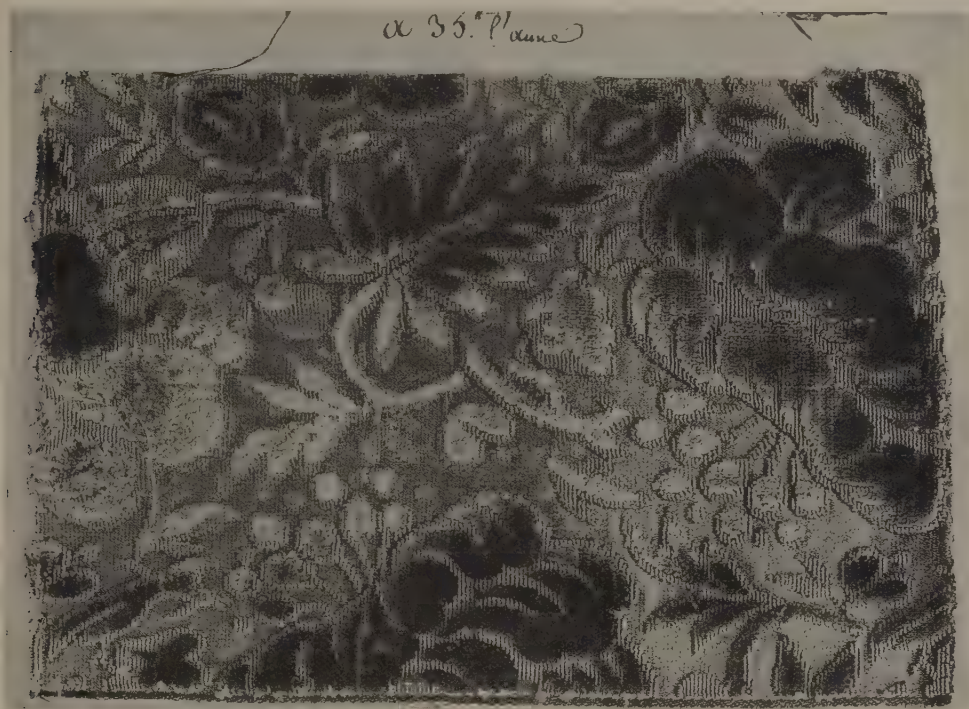


FIG. 7. — Velours de soie dégradé couleur de castor, 1736.

res minuscules bleu ciel et rose lui donnent un aspect changeant madré par la calandre du moireur. Elle semble destinée aux robes de petit lever et aux vêtements d'intérieur.

\*  
\*\*

Tous ces tissus étaient-ils vraiment réservés au roi de Portugal ou bien la reine Marie-Anne d'Autriche avait-elle une part dans les commandes de son royal époux? L'étude des comptes de la couronne permettra peut-être de répondre à cette question. Le manuscrit du duc de Richelieu présente des échantillons de brocarts en tous points semblables à ceux commandés par le souverain de Lisbonne et que la reine Marie Leczinska portait à Versailles au printemps de 1736. Les mêmes tissus pouvaient à la fois servir à confectionner les vestes masculines des habits « à la française » et les toilettes féminines, amples robes volantes aux larges plis partant des

épaules et au corps baleiné, qui connurent tant de vogue au début du règne de Louis XV.

Ce sont sans doute des vêtements de ces modèles que confectionnait le maître-tailleur favorisé par les commandes de la cour portugaise. Les tissus étaient coupés par ce grand faiseur suivant les dernières trouvailles de la mode, puis ils étaient cousus, doublés, agrémentés de passements, de dentelles et de rubans que rehaussait l'éclat de boutons précieux. Puis les parures, minutieusement emballées, quittaient les rives de la Seine pour aller porter sur les bords du Tage le renom de nos artisans. Un nouveau lien s'ajoutait à tant d'autres, pour unir les deux pays voisins dans une même affinité de goût.

JULIETTE NICLAUSSE.

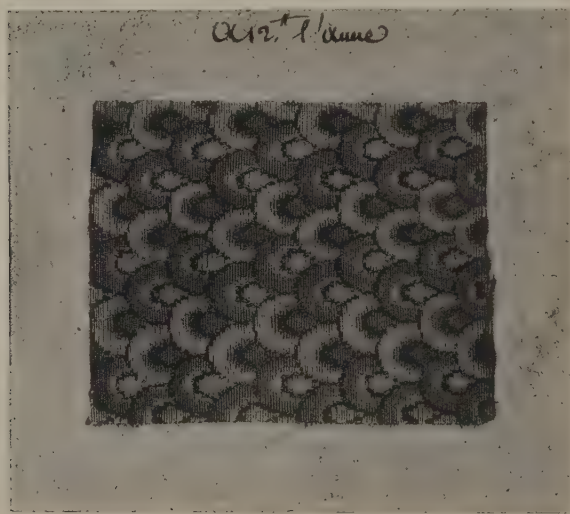


FIG. 8. — Soierie façonnée beige et bleutée, 1736.

# LE MAÎTRE FLAMAND DE SANTA INÉS

L'expansion de la peinture des Pays-Bas en Espagne pendant le moyen âge et la Renaissance, n'est que trop bien connue et l'on en trouve un témoignage de plus dans le lieu d'origine de nombreux tableaux flamands et hollandais appartenant aux musées et aux collections privées d'Europe et d'Amérique<sup>1</sup>. Mais ce dont on ne se rend pas aussi généralement compte c'est de l'existence, encore maintenant, dans la Péninsule de beaucoup d'œuvres d'artistes flamands et hollandais d'un état civil incertain et qui, tout en étant, pour la plupart, loin d'être de première qualité, possèdent cependant assez d'intérêt esthétique et archéologique pour mériter d'être étudiées et précisées. Les archives espagnoles sont pleines d'allusions à ces peintres nordiques ayant travaillé dans le pays tout entier; mais du fait surtout de leur désignation par leur prénom seul, on n'arrive que rarement à les identifier avec un artiste déjà connu, et il n'est guère plus fréquent de pouvoir relier une œuvre existante à une personnalité mentionnée dans des documents; aussi devons-nous avoir recours à des dénominations de fortune telles que « le Maître de ceci » ou « le Maître de cela ». La « Gazette des Beaux-Arts » a bien voulu accueillir ces dernières années<sup>2</sup> nos analyses de quelques-uns des artistes de cette catégorie, et nous nous lançons de nouveau

ici sur la même route pour tenter de définir la personnalité d'un nouvel artiste flamand du début de la Renaissance en groupant et en analysant des œuvres se trouvant en Espagne et qui, de toute évidence, ont dû être exécutées par un seul et même peintre. Mon article, cependant, n'est basé que sur une très petite section de la vaste documentation qui existe dans ce pays et que nous souhaitons voir examinée et dûment classée par des savants plus avertis que nous-mêmes en ce qui concerne l'art des Pays-Bas, voire même par des candidats au doctorat à qui un terrain fertile est offert ici avec maints sujets tentants pour des thèses.

A la personnalité anonyme que je tente ici de faire surgir du passé, je décerne le nom de « Maître de Santa Inés » puisque l'œuvre de cet artiste qui a attiré la plus grande attention jusqu'ici est un rétable qui se trouve au bout oriental du bas-côté droit (c'est-à-dire au côté de l'épître) de l'église de Santa Inés, à Séville. La distribution des différentes parties du rétable — tel que celui-ci se présente depuis qu'il a attiré l'attention des étudiants d'art, et tel que je l'ai trouvé lorsque je l'ai examiné sur place — ne saurait être conforme à la disposition originale. A en juger d'après les sujets des compartiments préservés, ce rétable était dédié à la Vierge, et devait primitivement comporter une composition centrale, sculptée ou

peinte, qui n'existe plus; d'autre part, les compartiments latéraux préservés, de dimensions plutôt réduites et à sujets narratifs, ont été groupés pêle-mêle sans le moindre lien logique. La rangée supérieure réunit (toujours de gauche à droite)<sup>3</sup> *l'Épiphanie*, *le Couronnement* et le thème rarement représenté du *Christ accordant à sa Mère le Privilège de sa première Apparition après la Résurrection*. (Pour ce sujet, à distinguer de *l'Apparition du Christ à la Vierge* avec les Patriarches aussitôt après la *Descente à l'Enfer*, voir notre *Hist. de la Peint. Esp.*, VII, p. 527, n. 2. Dans le vol. IX, p. 240, j'ai cité un exemple fourni par la peinture espagnole, et notamment dû au peintre Santa Cruz, à Tolède, à quoi l'on peut en ajouter un autre fourni par une série de quatre panneaux, par Fernando Yáñez de la Almedina, qui furent sauvés de quelque endroit inconnu pendant la guerre civile d'Espagne et se trouvent actuellement au Musée Provincial de Valence<sup>4</sup>.) Dans la rangée inférieure suivante, on trouve *l'Annonciation*, la *Rencontre au Portail Doré* et la *Pentecôte*. La troisième rangée ne contient que deux scènes, *l'Ascension* et *l'Adoration des Bergers*. La prédelle, enfin, présente des sujets sans rapport direct avec la Vierge, la *Messe de Saint Grégoire*, une image de *Saint Pierre*, la *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, une effigie d'un évêque canonisé et le



*Martyre de Saint Sébastien piqué par des flèches.*

Le rétable révèle un peintre qui a complètement dépassé les méthodes flamandes pour se conformer à celles de la Renaissance, qui est peut-être plus redevable à Quentin Matsys qu'à n'importe lequel de ses autres grands prédécesseurs ou contemporains, et qui est légèrement touché par le maniérisme quoique son évidente douceur de tempérament l'empêche de tomber dans les excentricités et les duretés des représentants anversoïses de ce mouvement. Dans le fond de la *Décollation de Saint Jean-Baptiste* (fig. 1) comme dans celui de l'*Annonciation*, de la ville de Santa Domingo de la Calzada, que nous attribuerons plus tard à cet artiste, on aperçoit, vaguement esquissée, la silhouette de la tour de la cathédrale d'Anvers, la ville avec laquelle Matsys est associé et où il se peut que le Maître de Santa Inés ait vécu au moins pendant un certain laps de temps; mais la flèche que l'on voit dans le tableau n'a été ajoutée à Anvers qu'après 1518 et, quoique l'activité de notre maître ait pu s'étendre à travers le premier tiers du xvi<sup>e</sup> siècle, il est fort possible que les œuvres de Séville et de Santo Domingo de la Calzada soient antérieures à 1518 et que ces tours ne soient que le fruit de sa propre imagination, réunissant une série d'éléments cueillis chez différents modèles belges. Puisque dans le rétable de Marchena la composition de la *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, par Alejo Fernandez, semble avoir été tirée du même sujet tel qu'il a été traité par le maniériste anversoïse, Pseudo-Blesius<sup>6</sup>, plutôt que de la version très proche de l'autel Santa Inés, nous ne saurions y puiser un *terminus ante quem* certain pour ce tableau d'autel en ce qui concerne l'époque où Alejo travaillait à Marchena dans les environs de 1520<sup>6</sup>. A quelques changements (d'ailleurs heureux et dont nous reparlerons) près, la composition de la *Rencontre à la Porte Dorée* (fig. 2) reprend celle d'une gravure sur bois de Dürer de 1504 de la série *Das Marienleben*, mais cette date ne saurait nous être d'aucun service ici puisque le style même du cycle flamand situe nettement ce dernier à une date ultérieure. Il me paraît difficile de suivre Auguste L. Mayer<sup>7</sup>, le seul critique qui ait bien voulu consacrer au moins un paragraphe au rétable de Santa Inés, lorsqu'il y décle des affinités avec Jan Joest de Haarlem et Calcar

et avec les œuvres que ce dernier peintre a exécutées en Espagne.

La composition du *Martyre de Saint Sébastien* (fig. 3) doit incontestablement beaucoup à l'interprétation du même thème par Antonio et Piero Pollaiuolo, telle que l'on pouvait la voir alors à l'église de Santa Maria dei Servi, à Florence, et qui se trouve maintenant à la National Gallery de Londres (fig. 4); et, à moins de supposer que notre maître se soit basé sur une estampe, aujourd'hui inconnue, de ce tableau italien, ou sur quelque version flamande antérieure à l'original et qui reste à découvrir, nous en sommes réduits à conclure que, comme tant d'autres de ses compatriotes, il a dû être attiré à l'Italie par la ferveur de l'époque pour le pays qui était la source même de la Renaissance. Les parties le plus ostensiblement influencées par les Pollaiuoli sont l'archer à gauche, son compagnon qui se baisse pour ajuster son arc au premier plan à droite, l'emplacement élevé de saint Sébastien, et la falaise qui l'encadre d'un côté; mais, comme nous le constaterons plus loin, le Maître de Santa Inés a apporté à son modèle des changements aussi créateurs que personnels. Nous ne sommes pas en mesure d'établir s'il a visité l'Espagne et y a pratiqué son métier, ou si, demeurant en Flandre, il exécutait là-bas des commandes venant d'Espagne. Un fait milite en faveur de cette dernière éventualité: c'est la découverte des peintures de cet artiste dans des endroits aussi éloignés les uns des autres que Santo Domingo de Calzada, au nord de la Castille, et Séville, en Andalousie, alors que les commandes faites à un artiste travaillant dans la péninsule même étaient généralement limitées à une seule région.

Les ressources techniques du Maître de Santa Inés, en ce qui concerne le dessin, la maîtrise de la perspective, etc., sont pleinement à la hauteur de ses buts. On perçoit à travers ses œuvres l'attrait douceur de sa nature, dont font preuve sa conception des êtres humains et la tendresse, plus grande que celle de Dürer, qu'il apporte à l'étreinte de saint Joachim et de sainte Anne dans la *Rencontre*. Cependant, le caractère de ses personnages est peut-être dû, jusqu'à un certain point, à la langue élégante qui faisait partie des *desiderata* des maniéristes, tandis que la mollesse et l'ondulation de certaines de ses formes, telles qu'on les voit dans *Sainte Anne* ou dans *l'Apparition du Christ à sa Mère* (fig. 5),

trahissent un lien avec des aspects moins violents du maniérisme. Le lien le plus direct avec les émotions dont tant d'œuvres maniéristes se laissent secouer si volontiers, se trouve dans le traitement de la chevelure et de la barbe, tout tendus par le vent, du Père Éternel envoyant la colombe du Saint-Esprit, dans l'*Annonciation* (fig. 6).

Comme nous l'avons déjà laissé entendre, on doit, en toute honnêteté, reléguer le Maître de Santa Inés au rang des artistes secondaires; mais dans ce rang, qui, en définitive, est assez honorable, il occupe une place prépondérante, et nous nous rappelons, à travers les notes que nous avions prises devant ce rétable, le ravissement dont ses panneaux nous avaient emplis. Il se plie, en général, aux compositions traditionnelles, et l'éclairage nocturne de l'*Adoration des Bergers* n'était aucunement une innovation. Il brise, cependant le groupe serré des apôtres qui, à l'époque, entouraient la Vierge dans les représentations de la *Pentecôte* (fig. 7). D'autre part, faisant preuve d'une fantaisie inattendue, il développe la composition pollaiuolesque du *Martyre de Saint Sébastien*, non seulement en utilisant le sommet du rocher à gauche comme un lieu d'où les spectateurs peuvent avoir une meilleure vue du martyre, mais encore en avançant au premier plan un des cavaliers qui, dans le tableau florentin, galope à l'horizon, et en faisant un pendant de l'archer qui tire tout en le transformant en un bourreau chargé du supplice. De plus, avec un sens flamand pour la scène de genre mais aussi avec un goût aigu des contrastes dramatiques, il nous montre, à travers une ouverture ménagée dans l'échaffaudage auquel saint Sébastien est attaché, un jeune berger jetant un coup d'œil furtif, plein de curiosité, sur ce spectacle hideux. L'arrière-plan à droite, de la *Rencontre à la Porte d'Or*, introduit également l'art du genre flamand ignoré par le prototype de cette scène dans l'exécution de Dürer. Sur le porche d'une maison, deux femmes s'occupent d'une petite fille qui s'amuse avec un jouet et qu'une barrière empêche de tomber sur les marches de l'escalier (scène symbolique peut-être de l'avenir de la progéniture de sainte Anne); sous l'arche latérale un vieillard qui s'arrête pour ajuster sa chaussure (et qui ne doit pas être, selon nous, saint Joachim en route vers la rencontre); et, devant lui, gambade un chien dans lequel, comme dans celui de l'*Adoration des Bergers*, le peintre montre ne

pas avoir de véritable talent d'animalier, bien que le cheval du cavalier qui assiste à l'agonie de saint Sébastien soit, lui, d'un dessin plus savant. Dans l'*Annonciation*, l'humilité de la Vierge est exprimée d'une façon touchante dans l'inscription biblique, placée tout arbitrairement d'ailleurs, dans les deux fenêtres de la cellule, *Superbis Dominus resistit, humilibus autem dat gratiam*. (Une légère variante de l'Épître de saint Jacques, IV, 6 et de la première Épître générale de saint Pierre, V, 5, et qui réapparaît, comme nous le verrons, dans l'*Annonciation* à Santo Domingo de la Calzada. Dans le panneau de Santa Inés, le verset est suivi de lettres qui semblent épeler *ESAIAS*, mais je n'ai pu retrouver cette phrase dans les prophéties d'Isaïe<sup>8</sup>).

Notre peintre se plaît souvent à introduire dans ses tableaux de somptueuses stylisations de l'architecture de la Renaissance qu'il voyait autour de lui, en Flandre, et que les maniéristes d'Anvers aimaient également reprendre. Mais, comme ces derniers de même que comme Matsys, il n'est pas insensible au charme romantique des constructions médiévales souvent en ruine, du passé. Le témoignage le plus frappant de ce goût chez cet artiste est fourni par la *Rencontre à la Porte d'Or*, à la faveur, surtout, d'une comparaison avec le traitement du même thème par Dürer. Aux pieds des acteurs célestes du *Couronnement* (fig. 8) il déroule devant nous une de ces villes minutieusement détaillées, dans la représentation desquelles les artistes flamands s'ingéniaient à exercer leur talent. Et au centre de cette ville on voit cette bizarre rotonde qu'on trouve souvent placée en évidence dans les fonds de tableaux des maniéristes d'Anvers et qu'il n'y a donc pas lieu de rendre responsable de la présence d'édifices analogues dans l'œuvre d'Alejo Fernandez<sup>9</sup>. A gauche, dans le *Couronnement*, on voit se dresser une masse rocheuse sombre, sauvage et couverte de ruines dont le caractère romantique pourrait, sans exagération, être considéré comme une haute anticipation de Salvator Rosa. Notre maître nous offre une vue semblable dans l'échappée qui s'ouvre derrière l'*Épiphanie* (fig. 9), témoignage du domaine où il excelle : le paysage. En revoyant mon carnet de notes, je constate d'ailleurs que c'est cet aspect de son art qui m'avait frappé le plus en face des œuvres elles-mêmes, et je suis heureux de remarquer que c'est

également celui que Mayer a tenu à dégager dans les quelques lignes qu'il a consacrées à ces peintures. Le Maître de Santa Inés nous procure presque autant de joie, lorsqu'il esquisse, comme, par exemple, dans l'*Ascension*, au lieu d'imposantes montagnes, un paysage empreint de tranquillité.

✱

Une seconde et très belle œuvre de cet artiste peut être reconnue dans un triptyque que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner, et qui est l'un des trésors de la cathédrale de Santo Domingo de la Calzada, dans la province de Logroño, mais à la frontière de la province de Burgos. Le panneau central nous montre l'*Annonciation*, tandis que l'intérieur des volets présente *Saint Jean à Patmos* et l'ermite *Saint Jérôme dans le désert* (fig. 10)<sup>10</sup>. Suivant la coutume générale de la peinture européenne de cette époque, d'autres événements de la vie de saint Jean et de saint Jérôme sont représentés, sur une plus petite échelle, dans les lointains. Nous y voyons ainsi, d'une part, le martyre de l'Évangéliste plongé dans l'huile bouillante à Rome, puis emmené en bateau en exil par les gardes impériaux, et, d'autre part, un âne trottant devant un chameau, allusion à l'histoire de l'âne du monastère de saint Jérôme volé par des marchands pour guider leur caravane de chameaux ; mais cette dernière scène manque d'exactitude puisqu'il n'y figure qu'un seul chameau, les autres étant remplacés par des ânes. Le cadre de l'*Annonciation* porte une inscription relatant ce mystère dans la version de saint Luc, I, 26-28 ; l'inscription qui entoure le panneau de saint Jean est tirée de l'Apocalypse, I, 9-10 ; et la phrase choisie de même pour saint Jérôme est une prière qu'on retrouve dans divers livres de prières, mais dont je n'ai pas pu préciser l'origine exacte : « O Domine Iesu Christe, Fili Dei vivi, pone passionem, crucem et mortem tuam inter iudicium tuum et animas nostras nunc et in exitu earum, qui vivis et regnas Deus. » A l'extérieur des volets, les thèmes, peints en camaïeu selon la coutume flamande, sont, à droite, la *Messe de Saint Grégoire* et, à gauche, la suite de cette scène, avec le chœur chantant la liturgie, qu'on s'accordera à considérer comme l'œuvre la plus exquise que ce maître ait léguée à la postérité (fig. 11).

La parenté avec le rétable de Sé-

ville est si évidente dans les personnages et les autres caractères du style que j'ai dégagés, que deux documents absolument concluants et importants suffiront à ma démonstration. Bien qu'à Santo Domingo de la Calzada (fig. 12) le maître ait quelque peu modifié la composition de l'*Annonciation*, il a eu l'obligeance de nous laisser une sorte de signature en quasi répétant l'ange ainsi que quelques détails du décor, tels que le lit, le pilastre encastré dans l'une des parois de l'édifice et, sur l'arcade conduisant à la cellule de Marie, l'inscription relative à son humilité<sup>11</sup>. D'autre part, la *Messe de Saint Grégoire*, à l'extérieur du volet droit, n'est qu'une variante moins populaire que celle du cycle de Séville en ce qui concerne la composition, les types, et même le décor de l'intérieur religieux (fig. 13).

Ce triptyque n'ajoute guère grand-chose à notre compréhension du Maître de Santa Inés si ce n'est qu'il semble susciter davantage encore notre admiration pour le talent de cet artiste. Comme beaucoup des contemporains flamands de celui-ci, attirés par les Van Eyck, il base ici le caractère de la Vierge de l'*Annonciation* sur leur exemple d'une façon plus évidente que dans le même personnage de la version de Séville. Dans les lointains, derrière l'*Annonciation* (fig. 14) et derrière *Saint Jean sur le Mont Patmos*, il a esquissé les villes avec plus de minutie flamande encore que dans le *Couronnement* de Santa Inés, comprenant dans leurs enceintes l'édifice qui fait penser quelque peu à la tour de la cathédrale d'Anvers, peuplant les rues, les nappes d'eau avoisinantes, les ponts, d'habitants vaquant à leurs multiples besognes quotidiennes, et trouvant même la place pour poser sur la terrasse devant laquelle la Vierge est agenouillée, son caniche endormi ainsi qu'un paon qui se pavane. Son penchant inné pour la peinture de genre trouve son expression la plus frappante à la fois dans le fait qu'il a réservé l'extérieur d'un volet tout entier non pas à un événement strictement religieux mais à un chœur qui accompagne la *Messe de Saint Grégoire*, et aussi dans le don d'observation, d'un naturalisme extraordinaire, avec lequel il a peint les chanteurs, faisant ressortir l'âge et la personnalité de chacun d'entre eux (fig. 15). Grâce au plaisir qu'il prend à introduire des détails de la vie courante dans le domaine de l'art, il nous montre un des chanteurs quittant un instant ses camarades et se bais-

sant vers le sol pour chercher la page voulue dans un deuxième livre de chants, tandis que dans la tribune, appuyé à la balustrade, l'organiste écoute le chœur, ayant cessé de faire vibrer son instrument pour ne suivre que la seule musique vocale du service divin. Avec le même naturalisme dans la *Messe de Saint Grégoire* elle-même, le peintre a ajouté à la version de Séville un diacre qui fait tinter la cloche à l'élévation de l'hostie. Les thèmes de *Saint Jean à Patmos* et de *Saint Jérôme retiré du monde* offrent au maître, davantage encore que le rétable de Santa Inés, l'occasion de donner libre cours à ses dons incontestables de peintre de paysages montagneux et de dessinateur d'arbres, au talent aussi rare que tendre.

Les multiples preuves fournies par les œuvres qui viennent d'être étudiées ne nous permettent point de soustraire à l'acquit du Maître de Santa Inés le fragment tiré d'un ensemble plus grand, appartenant actuellement à une collection privée de Jerez de la Frontera. Il est tout naturel que les collectionneurs de cet endroit aient fait l'acquisition surtout d'œuvres exécutées dans la région de Séville, cité au sujet de laquelle nous savons en toute certitude qu'elle a patronné notre artiste (fig. 16). On voit sur ce fragment un portrait en buste d'un moine qui ne peut guère être que saint Bernard puisqu'il est habituellement représenté ainsi, vêtu de l'habit blanc des Cisterciens, tenant la crosse champêtre d'un abbé, mais sans autre attribut. A gauche est assis l'enfant Sauveur que saint Bernard adore et qui, comme on peut le supposer, a dû être tenu par sa mère dans la partie, aujourd'hui perdue, du tableau qui a peut-être comporté également un autre saint faisant pendant à saint Bernard. Au-dessus de la tête de l'Enfant un motif décoratif est d'une forme qui était peut-être destinée à rappeler celle de la croix de l'Ordre militaire de Calatrava; et, comme saint Bernard faisait partie des patrons de cet ordre, ce tableau a pu avoir été exécuté pour l'une de ses investitures ou pour l'un de ses chevaliers.

Le témoignage le plus convaincant, en ce qui concerne l'auteur de ce panneau, est offert par le visage de saint Bernard, d'un type qui se retrouve fréquemment dans la production du Maître de Santa Inés et qui est reproduit presque textuellement dans l'apôtre tenant ses lunettes dans la *Pentecôte* du rétable de Séville. L'Enfant, tel qu'il apparaît dans ce rétable,

surtout dans l'*Epiphanie*, serait, si on l'agrandissait, quasi identique à l'Enfant du panneau de Jerez. Malgré le talent de dessinateur qui distingue ce peintre, celui-ci apporte beaucoup moins de soin à l'exécution des mains, qui, chez lui, deviennent de petites formes potelées, à peine indiquées et assez inexpressives, comme c'est le cas pour saint Bernard et la Vierge de la *Pentecôte* de Séville, où pour le Gabriel de l'*Annonciation* du triptyque. À travers l'arcade qui s'ouvre derrière saint Bernard et qui est soutenue par les pilastres chers au maître, on voit s'ouvrir devant nous ce qui est peut-être sa plus belle réussite dans son genre de paysage préféré, un pic déchiqueté, ceint de châteaux sur ses escarpements, tel qu'on le voit dans le *Couronnement* de Séville. Les arbres qui se trouvent immédiatement derrière cet arc sont groupés presque de la même façon que ceux devant lesquels l'âne conduit le chameau, dans le panneau de *Saint Jérôme*, à Santo Domingo de la Calzada.

Nous sommes très tentés de revendiquer en faveur du Maître de Santa Inés une *Pietà* du Musée d'Art Catalan, de Barcelone, mais nous ajoutons un point d'interrogation à la légende qui accompagne la reproduction de cette peinture (fig. 17) car les preuves à l'appui de cette attribution sont moins nombreuses que dans les autres cas. L'argument le plus irrévocable est celui du saint Jean l'Évangéliste dont le personnage est exactement le même, mais en plus jeune, que celui du saint Bernard de Jerez. Un modèle fort peu différent a servi pour le *Disciple bien-aimé* de *Patmos* du triptyque de Santo Domingo de la Calzada, dont les cheveux, tout au moins, sont bouclés de la même façon, formant une coiffure chère au maître. Le visage allongé du Rédempteur est une variante plus jeune de celui de saint Joachim de la *Rencontre* du rétable de Séville, et la Madeleine a quelque ressemblance avec la Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste. En outre, tous les personnages de la *Pietà*, sauf le Christ, ont des mains qui trahissent un dessin déficient, ce qui fait également penser au Maître de Santa Inés. Nous ne croyons pas qu'on puisse qualifier de spécialement flamand ce goût de la peinture de genre à quoi nous devons, sur le bord du tombeau, la cuvette contenant de l'eau et une éponge pour le lavement du corps sacré.

Si nous nous hasardons à admettre la *Pietà* parmi les créations du maître,

nous nous sentirions dans une certaine mesure justifiés à lui attribuer également un panneau de la *Madone* de l'*Enfant* de la collection Lázaro, de Madrid (fig. 18), qui, de plus, présente certaines analogies avec des œuvres données à cet artiste avec plus de certitude. Mais il serait téméraire de parler ici avec conviction de bien plus que, simplement, une exécution dans le même milieu artistique. Au couple sacré, on voit ajouté dans ce tableau, avec un triste symbolisme, un ange volant qui porte la croix, motif qu'on retrouve dans les peintures de Juan Gasco et de son fils, Pedro, en Catalogne, au début du xvr<sup>e</sup> siècle (avec cependant cette différence que l'Enfant touche vraiment la croix); mais cela ne nous permet nullement d'affirmer que le Maître de Santa Inés, s'il se trouvait être l'auteur du tableau de la collection Lázaro, aurait travaillé aussi sur la côte orientale de l'Espagne, chacun des peintres ayant pu avoir indépendamment la même idée, ou bien ayant pu puiser à une source commune que nous n'avons pas découverte. La collection Johnson, à Philadelphie, comprend, en effet, une peinture flamande<sup>12</sup> de la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle qui est très proche des exemples catalans; mais elle est d'une qualité trop insignifiante pour avoir pu influencer soit ceux-ci, soit la variante de la collection Lázaro. La *Madone* de cette variante constitue, dans le traitement du visage et des cheveux, une réplique féminine du Sauveur de la *Pietà*, et il y a une très grande ressemblance entre l'ange qui porte la croix et la figure douloureuse de saint Jean l'Évangéliste. L'Enfant, sans être le moins du monde identique avec celui du tableau de Jerez, est néanmoins placé dans un *contrapposto* semblable et présente un bras qui pend de la même façon. Le drap blanc sous l'Enfant tombe en des plis agréablement modelés à la Flamande comme ceux du lincoln du Christ dans la *Pietà*, mais le traitement des mains laisse autant à désirer que chez le Maître de Santa Inés. Derrière le pilastre devant lequel la Vierge est assise, nous apercevons, entourant cette sorte de château pittoresque que le Maître de Santa Inés aimait à représenter, des masses d'arbres touffus et serrés analogues à ceux des fonds de paysage du *Saint Bernard* de Jerez; et les fruits posés sur la balustrade rappellent l'éponge placée sur le bord du tombeau de la peinture du Musée de Barcelone.

CHANDLER R. POST.



# THE PORTRAIT OF WATTEAU

## BY ROSALBA CARRIERA

Watteau's features are well-known, thanks to a few engravings which MM. Dacier and Vuaflart listed in 1929<sup>1</sup>. Three of them derive—more or less faithfully—from the portrait painted by the artist himself, which belonged to the collection of M. de Jullienne but which unfortunately disappeared since the 1767 sale of that amateur's pictures. An anonymous sketch illustrating the manuscript catalogue of this collection<sup>2</sup> serves to keep its record and indeed proves that this painting was used as model for the engraving by Boucher, placed at the head of the *Recueil des Figures de différents caractères* and from which derives, in its turn, the engraving of Lépicié for the *Odieuvre* series. The same model appears in Tardieu's engraving after Watteau known under the title *Assis, auprès de toy...* and where the artist is depicted at the side of Jean de Jullienne. Watteau's drawing of himself standing, for his picture the *Conversation*, and the engraving after that painting, offer a similar type, but the face is on a too small scale to let us discern the features adequately.

The small engraving by Crépy, from a lost *Self-Portrait* (No. 33 of *L'Euvre gravé de Watteau*) shows Watteau in his youth. Although very awkward, it is valuable be-

cause of the strongly marked features of the face, similar to those which may be noted in the above-mentioned engravings. On the other hand, the engraving by B. Audran of Watteau laughing, a bonnet on his head (No. 213 of the *Figures*) is indeed far removed from the usual type. As to the engraving by Fillœul after a drawing by Watteau, it shows the artist almost in frontal view, and one can at least recognize his big nose, and his full, well outlined lips.

Other portraits of Watteau have been offered without any of these identifications being worthy of notice, according to MM. Dacier and Vuaflart who are subtle judges of that matter. We must however draw attention to the recent discovery of an important portrait of Watteau painted by himself, published by Madame Adhémar<sup>3</sup>. Its reproduction gives the impression of a work of fine quality, and the model's features indeed present a striking likeness to those of the engraved portraits, although the expression is different.

Watteau's biographers unanimously regret the disappearance of the pastel portrait which Rosalba Carriera executed from life in 1721, at the end of her stay in Paris where she came upon an invitation of Pierre Crozat's<sup>4</sup>. In this article we do not have to elaborate anew on the activity of the pastelist during the year when she enjoyed the hospitality of the wealthy financier, in his lavish mansion in the rue de Richelieu. Most of the portraits she painted in the course of that year and which she listed in her *Diario*, it has not yet been possible to identify. Each day she would note, in a few

words or a few lines, her time-schedule. There are gaps however in her notes. For the month of April 1720, they give a list of portraits but with no comments. The notes for the month of May are entirely missing except for the last day of that month, and the sheets of the manuscript regarding the month of July have been lost. In the following months one or two days are here and there skipped, but the diary is usually kept fairly up to date. It finally stops on March 11, 1721, but it is known that Rosalba left France on the 15th of that month, and it is obvious she was to use those last days to prepare for her departure.

Here, exactly transcribed according to the translation into French of Alfred Sensier, are the three entries furnishing evidence of the visits between the pastelist and Watteau<sup>5</sup>.

On August 21, 1720: "...Saw

4. HÉLÈNE ADHÉMAR, in her catalogue of Watteau's painted work, lists under No. 298, among the "doubtful or uncertain" works, a portrait by Vien, from the Groult Collection, on which she comments as follows: "It is difficult to consider this painting as Vien's; could it not be the portrait of Watteau by Rosalba?" No credence can be given to this assumption. This portrait is not a painting either by Watteau or by Vien but a pastel attributed, with some likelihood, to Vivien, and which dates back, indeed, to the early Regency period. Confusion has resulted from the resemblance of the two names—Vivien and Vien—the latter living in the second half of the XVIII Century. It has been assumed that this portrait might well represent Watteau. The features of the sitter are not in contradiction with this assumption, but the resemblance to the well-known portraits of Watteau nevertheless remains rather vague. In any case, the style of the work offers no connection with that of Rosalba. Its attribution to Vivien would be easier to support.

2. This handwritten catalogue belonged to the Fenaille Collection in 1922. It is illustrated with drawings reproducing the various panels of the gallery and drawing-rooms of Jullienne's residence at the Gobelins. One hundred and forty-seven pictures are reproduced there as drawings sometimes water-colored or gouached. This collection is supposed to have been made in 1756. Jullienne owned twelve works by the Rosalba.

M. Watteau and an Englishman...;" on February 9, 1721: "...In the course of the morning, I visited M. Vateau, and M. Enen [Hénin]," on February 11, 1721 "...I undertook to make for M. Crozat the portrait of M. Vateau, a pastel of [the] four [measure]..."

This is the last mention regarding the painter. No other sitting is mentioned after that date, although no gaps appear in the *Diario* up to the final date of March 11. One may therefore assert that Rosalba had Watteau pose only once, on February 11, 1721. The verb "I undertook" implies both that the artist had never yet posed for her, and that she had not been able to finish that portrait in one single sitting, for she would obviously make notes on her day's activities in the evening.

Watteau's absences, the state of his health, explain this. No doubt it is shortly after that sitting that he went to Nogent-sur-Marne where he was to die a few months later. But where was he on February 11, 1721? He had for many months no longer been the guest of Gersaint: "The apathy in which he then lived, because of a frail and worn out constitution," writes the latter, "made him, after six months, fear that it might be inconvenient for me if he remained at my home much longer. He informed me of this and asked me at the same time to find a suitable residence for him... So, I tried to please him by agreeing but he did not enjoy this new place very long; his illness grew, his loneliness doubled, his fickleness returned. He thought he would be much better in the country; impatience possessed him and he only finally quieted down when he learned that M. Le Febvre, who was then in charge of the administration of the Menus Plaisirs du Roy, had offered him a retreat in his house at Nogent, above Vincennes... I accompanied him there and used to go to see and to comfort him every two or three days."

The execution, or at least the "undertaking," of Watteau's portrait by Rosalba, seems then to have taken place during that almost mysterious period when Watteau, who had left the house of Gersaint but had not yet settled at Nogent, was living in some unknown Paris quarters. That is what Watteau's old biographers at least make us understand as regards the reasons why Rosalba so rarely met the artist whom Crozat had mentioned frequently in his letters to her before

her coming to Paris, as he also did after her return to Italy<sup>6</sup>.

Sick, without money, restless and sometimes worried, incapable of bearing the least pressure, at the same time preoccupied and dissatisfied with his work, it must not have been easy to obtain a sitting from him. This could account for this just one brief meeting of two artists who nevertheless valued each other highly.

Alas, to match the genius of Watteau, Rosalba can only offer a charming secondary talent—essentially feminine, devoid of doubt and with which she is so easily satisfied.



Although no document mentions the presence of the *Portrait of Watteau* in the collections of the Crozat mansion, this portrait certainly must have been present in the rue de Richelieu house, since the famous pastelist says in her diary that it was expressly undertaken "for M. Crozat," at whose house she lived. One can, moreover, and without referring to any text, interpret in the same way the letter that Crozat addressed to Rosalba on August 11, 1721: "We have lost poor M. Watteau. He ended his

6. Watteau is certainly one of the French painters whom Rosalba had most often heard talked about by her friends Crozat and Wleughels. On Dec. 22, 1716, Crozat—who considered Watteau as the first French painter of his time—indeed wrote to the Venetian artist: "Among our painters, I know only M. Watteau as able to accomplish something worth presenting you... It is a young man at whose home I took il Signor Sebastien Ricci. If he has any fault, it is the one of being very slow in everything he does, but since he knows the use I want to make of the little picture I asked him to do for me, I feel sure that he will waste no time in satisfying me..." On Sept. 20, 1719, Wleughels in his turn, writes to Rosalba, about: "a splendid man called M. Watteau, of whom you may have heard. He would very much like to meet you, but as this is not possible, he would like to have a little piece by you; he would send you one by his hand. M. Crozat, undoubtedly must have spoken to you about this smart man. Not only would he send you something by him, but were this not possible, money would be easy to get instead. So, it would be up to you to choose. He is my friend, we live together. He entrusted me with this very humble regards. He is waiting that you give me a favorable reply for him. Kindly see, mademoiselle, what you wish me to tell him." These two letters were published by VITTORIO MARZARI (*Op. cit.*). One can see that meeting of the two artists had been planned for a long time. It was only Watteau's health and Rosalba's many occupations during her stay in Paris, which prevented these visits from being more frequent.

days with a paint-brush in his hand. His friends must publish an address on his life and works. They will not fail to pay tribute to the portrait you have made of him in Paris shortly before his death<sup>7</sup>."

Since then all trace of that portrait seems lost. Is there a chance to see it appear again when after Pierre Crozat's death at the age of seventy-five, his collections were partly put on sale in 1740? No work of Rosalba's appears among the 19,102 drawings of which Mariette in 1741 published the brief catalogue, and which together with the prints and engraved stones were, according to the will of the deceased, sold for the benefit of the poor in Paris. Mariette would hardly have omitted from his lists, the work of a renowned artist from whom Crozat had bought numerous portraits. Besides, the pastels, obviously under glass, could not be included among the loose leaf drawings.

In the same will, paintings, sculptures and art objects were attributed to Louis-François Crozat, Marquis du Châtel, nephew of the deceased and son of his brother Antoine, the eldest, called "le Riche" (the wealthy). It is quite possible that this portrait, dear to Pierre Crozat since it was that of a friend by another friend, was part of that legacy. It is therefore possible to assume that in 1750 it belonged to the Marquis du Châtel's estate. The latter in his turn was to divide his collections into three parts. The first one was sold in 1751 (catalogue by Latour); the second was bequeathed to his brother Louis-Antoine Crozat, Baron de Thiers; the last went to the youngest daughter of the Marquis du Châtel, the future Duchess of Choiseul.

The pastel does not appear in the Latour's catalogue, nor does it appear in the sale, of the Choiseul Collection, in 1772, organized by the Minister, when out of favor, he was definitely going to settle down in his estate at Chanteloup. True, this is not sufficient evidence, for not all the works of art were sold. However, it is rather in Baron de Thiers' share, that one should look for this portrait. Indeed, as early as 1755—and perhaps with a future sale in mind—Crozat de Thiers had arranged with La Curne de St. Palaye, for a catalogue of the admirable collection housed at his mansion at the Place Vendôme<sup>8</sup>. This therefore was not a regular sale catalogue, as was so often stated, but a kind of guide enumerating, room after

room, the art works appearing in the mansion. And several by the hand of Rosalba are just found there. It is in a little drawing-room, on the right as you enter: "On a griled door wardrobe, five heads, in pastel, covered with glass, by Rosalba." Further, there is, in the small gallery: "The head in profile of a woman, four pastels of the four Seasons, another portrait in profile, and other small pastels among which is placed that of Mme la Comtesse d'Evreux." Lastly, a *Virgin and Child*, also by the same artist.

The Petit Palais Museum owns a valuable copy of the catalogue, embellished with numerous sketches by Gabriel de Saint-Aubin. Unfortunately, the works of Rosalba not having caught the attention of the great draftsman, it is not possible to know whether Watteau's portrait appeared among the "other small pastels."

Sold in a block in 1772 to the Empress Catherine through the intermediary of Diderot, the Crozat de Thiers Collection, with its famous Rembrandts, has become a part of the Hermitage Museum. The sale contract of that collection has just been discovered in the French Notarial Archives and furnishes an exact list of the paintings, pastels and drawings passed on to Russia<sup>9</sup>. Twenty-two works by Rosalba, among them eight miniatures, appear on that list. One finds no portrait of Watteau, unless it were concealed under the No. 136 in the list indicating: "two heads on gray paper" of eleven *pouces* in height by nine *pouces* in width. But this is not very likely, since such a portrait would then have been given a more specific description. Nor does the *Portrait of Countess of Evreux* (Antoine Crozat's daughter) appear there, since it is today still with the descendants of the Crozat family. No modern publication having mentioned the presence, in Russia, of the series of works by Rosalba sold in 1772, it is impossible to go any further into that research, at least under present circumstances.

All trace of Watteau's portrait having been lost since the very year when it was made, there are definitely some grounds for recognizing it in 1770, at the sale of the Collection of M. de la Live de Jully, Master of Ceremonies<sup>10</sup>. Various pastels by Rosalba are indeed recorded there, among which, under No. 129 (Vua-

flart, erroneously, says under No. 70): "Portrait of Watteau represented as a bust; the top of a chair may be seen on which he is supposed to be sitting, a pastel of 12 *pouces* by 10. This piece is masterful and of a magnificent style. Price 113 *livres*."

This portrait was bought by Rémy, the expert of the sale, according to a hand-written notation in one of the copies of the catalogue. But it was one of the most famous art dealers of that time, who, very often, served as a figure-head for the great art collectors who were part of his clientele. We have been unable to find a trace of that portrait in any of the later sales. None of Watteau's biographers has come across it in their researches and all have mentioned it as having disappeared.

Fortunately, luck comes to the aid of those who seek. In the collection of a Parisian art lover we have recently come across a small pastel portrait which corresponds exactly to the description in the catalogue of the sale of La Live de Jully (fig. 3). Its present owner had always known it in his family—natives of Normandy.

It is painted on buff paper on which there still appears here and there in the background, some brushed-in blue. The color of the wig is a little vague, varying from brown to blond and to the white of the powder, the pastel having lost a part of its sheen. The entire very soft harmony is brightened by the rosy whiteness of the flesh.

It is difficult, at first glance, to identify Watteau's features in this delightful little pastel: the Rosalba indeed lacks the gift of grasping resemblances, and certain of her works, greatly overestimated in her time, are unquestionably of a very flabby workmanship. But it is at least possible to assert that this pastel is not the work of a French hand, and, on the contrary, presents the characteristics of the style of the Venetian pastelist. The double identification of the artist and model is happily emphasized by the presence—on the back of this cartoon—of a sheet of old paper, pasted on and bearing, in an XVIII Century script, a long notation beginning with these words: "Antoine Watteau, born at Valenciennes in 1684..." and finishing: "...painted by Rosalba." The notation itself is an excerpt—slightly retouched, but retaining some entire sentences of the original—from the one devoted to Watteau by d'Argenville (fig. 4).

Thus forewarned, if only through a worn-out and impersonal model, it is nevertheless possible to recognize very clearly the features of Watteau: the long nose, slightly bulging in the middle, with its wings fleshy and marked ending in a heavy, slightly turned-up tip; the mouth, with curving lips, the lower one slightly drooping and stressing the dent in the chin; the jaw-bones large; the neck rather short; the forehead high and broad above raised eyebrows thick and well outlined; lastly, the eyes, large and with dark pupils, with a tender and dreamy expression. All these characteristics, which Crepy's (fig. 1) and Boucher's engravings bring out brutally and almost as a caricature, are, in the pastel, subdued and attenuated. The somewhat sunken position of the body—which Rosalba could only justify by showing the top of the back of the chair supporting the sitter<sup>11</sup> ties up well by its languid grace with the idea that one may have of Watteau, still young, but already very sick. If a rather vivid pink used for the flesh is supposed to stand for the complexion of tuberculosis stricken people, as was said in the XVIII Century, may be the Rosalba was the only one responsible for that.

Could these various arguments be sufficient to make us state that the portrait before us is indeed the lost one of Watteau? The resemblance between various portraits are often quite uncertain, and inscriptions, even old ones, sometimes questionable.

Various data, however help to reinforce this identification. The measurements of that small pastel, of 34 cm by 27 cm, hardly ever used by French pastelists of the XVIII Century, correspond, on the other hand, to those of the "small-sized portraits" which Rosalba executed several times during her stay in Paris.

In her *Diario*, the Rosalba often mentions the format of her works and makes use of the conventional size-terms. By "pastel of four 3 or three 4," she means her pastels of life-size busts, by "pastel of four 1," her pastels of busts in half life-size. Let us open the *Diario*. On August 1, 1720, for instance, she notes: "I received

11. It may be that the Rosalba understood only later the necessity of explaining this position of the body by showing the top of the back of the chair. This back is indeed almost entirely painted on a strip of paper which was added at the bottom of the pastel but definitely at the very time the latter was executed.



the order on the King's behalf to make his portrait in *small-size* for the Duchess of Ventadour and, the same day, I began another *small portrait* of His Majesty." (There is no possible confusion with miniatures, since she always specifies when it concerns one of them.) On November 15, 1720, she writes: "I began the portrait of the Duchess of Brissac, in pastel, the size of a *four three canvas*." On January 6, 1721: "I began the portrait of M. Michel in a *small four 1* size, in pastel." On February 10, 1721: "I began the portrait of Countess Euré [Evreux] pastel 3 *four*." (That pastel which measures 43 cm by 35 cm is known to us. It is the one which was listed in the catalogue of the Crozat de Thiers' Collection and which measures 16 *pouces* by 13.)

But there is more. The catalogue of the La Live de Jully Sale gives the dimensions of the portrait of Watteau by Rosalba as 12 *pouces* by 10, which corresponds *exactly* to those of the portrait reproduced here. Finally, this same catalogue furnishes a very valuable and very special indication: "One can see the top of a chair." The top of this chair indeed appears in the recovered portrait, a simple rustic chair which is in accord with what we know of Watteau's very modest circumstances.

Lastly, we can introduce here a new element of identification. There exists, indeed, a preparatory study for this portrait which, even though published and reproduced<sup>12</sup>, did not impress Watteau's historians. It is the study of a head, in pastel, on blue paper, belonging to the collections of the Stadel Institute, in Frankfurt (fig. 2). (Pastel on blue paper, H. 0.264 m, L. 0.227 m, No. 1090 of the Inventory of the Stadel Institute. We wish to thank Dr. Schwarzweller, Curator of the Stadel Institute, who was good enough to have made for us an excellent photograph of that drawing and to have furnished us with all the data he possessed<sup>13</sup>.) Its origin prior to 1862 is unfortunately unknown. On the back of that drawing is an

inscription in ink, in a handwriting of the end of the XVIII Century, and worded thus: "No. 20... Portrait of Ant. e Watteau still young. Indicated as being by Rosalba."

Thus, the author of this inscription only records a fact and avoids committing himself. Hereafter, knowing what the completed portrait is like, we are able to compare both works, where the faces are absolutely identical both in their poses and in the detail of the features and of the wig. The Frankfurt drawing must certainly be the preparation made by Rosalba during the only sitting Watteau granted her. It is a work of an extreme spontaneity, where the mass of hair is boldly treated. The tie is only barely indicated. In its lightness, the modeling of the flesh is of extreme daintiness, and the gaze has great charm. The state of preservation of that pastel seems excellent, to the extent that it can be judged from a photograph.

In the light of the long inscription with which the Paris portrait is provided, the Frankfurt inscription of the preparation takes on a new value. It must be noted that its author has no doubts about its being a portrait of Watteau. We can now confirm that when noting... "Indicated as being by Rosalba," he took over an accurate information. If neither of these two inscriptions by themselves, could contribute positive evidence, they authenticate one another, and at the same time, the author of the works and his model.

But what exactly is this "portrait with the chair," and for whom was it executed? It certainly looks heavier than the "preparation." This is due to its being "painted" and even slightly "tired," perhaps because, as with many pastelists, Rosalba was not able to preserve in the final work the freshness of the rough sketch. One does have a feeling, however, of the same hand in both works—the identical way of treating the hair, the modeling of the face with its shadows, the same expression of the eyes. Incidentally, one finds again these

characteristics in many pastels by Rosalba. The "portrait with the chair" has unfortunately lost some of its "bloom," which is mainly felt in the dark parts of the wig. There are perhaps also a few alterations, more or less old retouchings, in the tie, the treatment of which seems weak? The present state of the portrait prevents us therefore from being entirely definite and from making more than merely "attributing" it to Rosalba. In any case, it is undoubtedly a portrait made in the workshop, probably that of the pastelists at the Crozat mansion. Did her sister Giovanna, who had accompanied her to Paris, help her? That is something we will never know.

We also do not know whether Crozat owned the preparation or the completed portrait. There is no document at hand able to state this. The only sure fact is that La Live de Jully owned the portrait with the chair. If it had not come there from the Crozat collections, it means that Rosalba might have done it for another art collector, still unknown.

Everything concerning Watteau is valuable in our eyes, and this is assuredly what gives value to these two portraits, the last ones to preserve the memory of his face. Even if they are not masterpieces, they at least constitute the moving testimony of the relationship of two famous artists who appreciated each other long before having met. This is why M. de Jullienne, a friend of the Venetian lady, was not to fail to send her—when published—a copy of the famous album devoted to the memory of Watteau and his works. She was forthwith to thank him: "The book of studies of the inimitable M. Vato which I have just received through M. Zanetti fills me at the same time with joy and with embarrassment. Having always belonged in the ranks of those who admired all the productions of such a peculiar genius as that of this skilful man<sup>14</sup>..."

JACQUES WILHELM.

# NOTES SUR DEUX PRIMITIFS ITALIENS INCONNUS

## I

### LA PARTIE CENTRALE D'UN TABERNACLE DE SAINTE LUCIE

En 1901, le colonel Léon de Beylie offrait au Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble une peinture de *Sainte Lucie* qu'il avait acquise à Rome (fig. 1). Dans le catalogue de 1901 de ce Musée, cette peinture, qui mesure 1,70 m sur 0,65 m est sommairement décrite comme une œuvre de l'époque byzantine<sup>1</sup>. A ma connaissance, c'est là l'unique mention que l'on trouve de cette œuvre, qui n'a pas été exposée depuis de longues années.

Ce panneau a été légèrement abîmé au visage et au fond doré; la dalmatique de la sainte et le vêtement du petit personnage en bas et à gauche ont perdu un peu de leur coloris, et il y a quelques repeints sur le manteau du personnage principal. Les couleurs

sont plutôt sales. Le fond doré a été nettoyé à une époque récente mais s'est vu infliger des restaurations grossières. Cependant, l'état de conservation est assez bon dans l'ensemble, avec même le cadre primitif, portant les traces de quatre pentures, demeuré intact. Un fragment d'un ornement floral peint dans la partie supérieure du côté vertical droit du cadre, et la présence de petits trous, indiquent que la décoration de cette partie de la peinture était faite de bandes de rinceaux floraux alternant avec de ronds clous en métal ou des pierres de couleur.

Sainte Lucie est représentée portant une couronne précieuse avec des *pendulae*, un collier, une tunique à manches longues et, par-dessus celle-ci, une dalmatique richement décorée de perles et de joyaux avec, encore, par-dessus ces deux vêtements, une simple cape rouge qui sert de manteau (fig. 1 et 2). Elle ramasse ce vêtement de la main gauche, tandis que dans la droite elle tient une lampe allumée. L'attribut se rapporte à la forme latine du nom de la sainte, *Lucia*, qui suggérerait la lumière (en latin : *Lux*). C'est cette forme de ce nom, précédée du mot *Sancta*, qui est inscrite au-dessous de la tête de la sainte, encadrée d'un grand nimbe. La partie supérieure de

la tête est flanquée de deux thuriféraires vêtus de vert clair qui sont représentés apparaissant aux coins du panneau et qui s'inclinent devant la Vierge martyre. Dans le coin en bas et à gauche, nous voyons, de profil, le personnage d'une femme agenouillée, portant une robe noire à longues manches et un fichu blanc. Ce personnage, aux mains jointes levées et au regard dirigé vers le haut, est accompagné de l'inscription « ANGILA UXOR ODONIS CER/RO/NIS » (fig. 3).

Les pentures qu'on aperçoit sur le cadre et les parties abîmées au centre du personnage principal, depuis, de haut en bas, le joyau le plus grand de la couronne jusqu'au bord inférieur de la tunique, prouvent qu'à l'origine ce panneau formait le centre d'un tabernacle. Le caractère général de la partie de cette peinture qui subsiste indique que ce tabernacle avait été destiné à décorer un important autel de sainte Lucie. Le petit personnage accompagné de l'inscription indique que ce panneau avait été offert par une femme mariée qui s'appelait Angela et qui était l'épouse d'un certain Oddone Cerroni.

Les caractères intrinsèques de cette peinture, en même temps que la provenance de cette dernière, portent aussitôt l'attention vers la capitale ita-

\* L'auteur tient à remercier le directeur du Musée de Peinture et de Sculpture, de Grenoble, de l'autorisation qu'il a bien voulu lui accorder de publier ici la peinture représentant *Sainte Lucie*. Elle tient à exprimer une reconnaissance égale au Département d'Art et d'Archéologie de l'Université de Princeton pour leur gracieuse permission à publier les documents reproduits comme les fig. 2, 3 et 6 du présent article. Ces dernières reproductions sont faites d'après des photographies appartenant aux collections de la Faculté sus-indiquée de l'Université de Princeton. Une récente photographie de la peinture de Grenoble est reproduite ici (fig. 1).

lienne. Domenico Mita, un prêtre du XVII<sup>e</sup> siècle qui a étudié l'histoire des Cerroni, nous apprend qu'une branche de cette famille appartenant à la noblesse italienne vivait à la fin du moyen âge en Emilie, une autre en Romagne et une troisième à Rome<sup>2</sup>. Les Cerroni de Rome étaient des citoyens pleins d'énergie. En 1273, deux des membres de cette famille, un certain Pietro, appelé Cavallino (que quelques savants croient avoir été le peintre Pietro Cavallini) et un Bartolommeo di Giovanni servirent de témoins dans un document notarié à l'église de S. Maria Maggiore, et, en 1351, un Giovanni Cerroni devint gouverneur de la ville<sup>3</sup>. Un Oddone de Cerroni qui possédait des terres au-delà de la Porta Maggiore est cité dans un autre document romain de 1377<sup>4</sup>, mais le style de la peinture de *Sainte Lucie* indique que le mari de l'Angela représentée dans cette œuvre vivait antérieurement à cette date.

Comme sainte Lucie, martyrisée à Syracuse, était l'objet d'une profonde vénération de la part de la Rome médiévale, et étant donné l'importance des Cerroni de Rome, sans parler du fait que la peinture de Grenoble formait le centre d'un tabernacle imposant, on est amené à penser que cette œuvre peut avoir été destinée à une église romaine. Cette hypothèse est renforcée par une inscription tracée, d'une écriture ancienne, avec de l'encre brune, aujourd'hui déteinte, au dos du panneau, il y a, semble-t-il, cent cinquante ans. D'après celle-ci, la peinture en question se serait trouvée anciennement à l'église S. Lucia in Selci accomplissant là-bas une série de miracles du temps où Rome était saccagée par les Visigoths.

S. Lucia in Selci (= in *Selce*, in *Selice*, in *Silice*, in *Silicata*, in *Siri-cata*; appelée aussi S. Lucia in *Orfea*, in *capite Suburrae* et *inter imagines*) était, lors de sa fondation, une église cardinale doyenne<sup>5</sup>. Elle conserva ce titre jusqu'en 1585 lorsque Sixte V le lui enleva en raison de l'état de détérioration dans lequel ce bâtiment était tombé. Cette église date d'environ le 1<sup>er</sup> millénaire et connut un grand renom pendant le haut moyen âge. Elle retomba dans un certain oubli vers le second quart du XIII<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle Innocent IV chargea le cardinal doyen Stefano de Normandis (mort en 1254) de lui rendre son ancienne splendeur. En 1370, l'église et le monastère avoisinant furent repris par les sœurs augustiniennes. En 1604, ces dernières, à qui

cette église appartient jusqu'à présent, l'ont fait rebâtir dans le style baroque.

Il semble que S. Lucia in Selci ait été dédiée à l'origine à la veuve romaine, Ste Lucie. Mais, plus tard, la fête de la Vierge martyre de Syracuse y fut célébrée également. Jusqu'à présent je n'ai pu m'assurer que du fait que le culte de Ste Lucie de Syracuse a été pratiqué là-bas depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Mais il est cependant fort probable que cette sainte y ait été vénérée bien avant, et il se peut fort bien que la peinture dont nous nous occupons ici ait été destinée à S. Lucia in Selci. Elle a pu être transportée ensuite au couvent augustinien lors de la transformation de cette église par Maderno, sinon plus tôt encore. Il se peut que la partie médiévale du bâtiment ait, au temps de la Renaissance, souffert autant que la construction primitive. Albertini, qui a rendu visite à S. Lucia in Selci au début du XVI<sup>e</sup> siècle, nous apprend qu'au temps de la Renaissance cette église était décorée de fresques et de mosaïques, représentant des animaux, provenant de termes et de temples romains; mais il ne mentionne pas de personnages humains parmi ces peintures.

L'église du XVII<sup>e</sup> siècle était richement décorée de peintures contemporaines et, parmi elles, d'un autel figurant la *Décapitation de Sainte Lucie*, par Lanfranco. A en juger d'après les descriptions du décor intérieur de l'église baroque, il semble peu probable que la peinture médiévale de Ste Lucie ait jamais été exposée dans cet édifice. Elle ne jouait guère de rôle important aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ce qui lui a valu peut-être d'être mise en vente au XIX<sup>e</sup>.

Considérons à présent l'aspect primitif de la peinture. Le panneau de Grenoble était flanqué de deux volets étroits qui se repliaient pour se réunir ensemble par-dessus le personnage principal. La forme rectangulaire, étroite et haute, ainsi que les grandes dimensions de ce tabernacle sont seules à faire penser à une origine romaine. Ce n'est presque exclusivement que parmi des œuvres romaines primitives de ce genre que nous rencontrons de telles proportions et de telles dimensions. Le tabernacle du *Rédempteur*, du Dugento, à S. Maria Assunta, à Trevignano, en fournit un bon exemple<sup>6</sup>.

La forme et l'ornementation du cadre révèlent aussi de grandes analogies avec la peinture romaine du Dugento. Des cadres semblables entourent les *Vierges* à S. Maria Mag-

giore et à S. Maria del Popolo, à Rome, la peinture N° 44 du Museo Civico, à Viterbo, ainsi que la *Madonna Avvocata*, à S. Maria Maggiore, à Tivoli<sup>7</sup>. L'ornement floral que l'on voit dans le panneau de Grenoble est presque le même que celui du biseau du tabernacle du *Rédempteur*, de S. Maria Maggiore, à Tivoli<sup>8</sup>.

D'autres rapports avec la peinture romaine se voient dans la composition générale. Nous ne connaissons pas de tabernacles peints de l'époque romaine primitive représentant des saints, mais les triptyques du *Rédempteur*, au Latium<sup>9</sup>, le tabernacle campanien de *Saint Dominique*, au Musée National de Naples, et les panneaux siciliens ou de l'Italie du Sud en forme de triptyques de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle ne laissent guère de doute que l'école romaine produisait des œuvres de cet ordre à la même époque. Les similitudes de forme, des proportions des différentes parties, et de la composition centrale générale, entre le tabernacle de *Sainte Lucie* et les peintures de saints debout, dont nous avons parlé, suggèrent que — comme les *Saint François*, l'un autrefois à S. Antonio, à Analfi, l'autre au Musée National de Syracuse, et le *Saint Nicolas pèlerin* à la cathédrale de Trani<sup>11</sup> — les volets de la peinture que nous étudions ici étaient couverts d'une longue série de scènes illustrant la légende de la vierge martyre sicilienne. La légende de sainte Lucie, qui fait partie du recueil d'histoires religieuses du XIII<sup>e</sup> siècle par Jacopo da Voragine, a été représentée très souvent dans la peinture italienne monumentale longtemps avant l'exécution de notre peinture. Une fresque de l'Italie du Sud, de 1192, à la Grotte de Ste Lucie, près de Melfi, en offre un des plus anciens exemples<sup>12</sup>.

En ce qui concerne l'iconographie de la *Sainte Lucie* de Grenoble, le grand nimbe dépourvu de tout décor se retrouve surtout dans la peinture romaine des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. La couronne et le costume impérial byzantins sur un saint de la chrétienté occidentale n'étaient plus guère d'un usage courant en Italie après le troisième quart du Dugento, sauf dans les écoles romaine et vénitienne où les précieux vêtements byzantins se retrouvent encore fréquemment pendant le premier quart du Trecento.

Je ne connais aucune représentation de sainte Lucie étant parvenue jusqu'à nous qui ait de grandes affinités avec celle de Grenoble, mais les témoignages fournis par les mosaïques



ayant figuré à l'extérieur de l'abside de S. Maria Maggiore, à Rome, indiquent que ces représentations avaient d'importantes analogies avec la peinture portable. Ces mosaïques, exécutées pendant les dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle, figuraient la Vierge et l'Enfant flanqués de deux anges et de huit vierges martyres. Parmi celles-ci, les saintes Catherine, Lucie, Cécile et Agnès figuraient encore à l'époque de la destruction complète de ces mosaïques au cours de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. D'après la description attribuée à Nicola Alemanni (mort en 1626), ces personnages étaient accompagnés de l'inscription de leur nom, elles portaient des couronnes, et chacune d'elles tenait une lampe allumée. Malheureusement, les deux documents picturaux qu'on possède sur ces mosaïques, une peinture murale de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque du Vatican et une gravure du début du XVII<sup>e</sup> siècle, sont si réduits et si vagues qu'il ne nous soit d'aucun secours pour une étude iconographique détaillée<sup>13</sup>.

Giulio Mancini (mort en 1630) attribuait les mosaïques à Jacopo Torriti, qui, vers 1290, a décoré l'intérieur de l'abside de S. Maria Maggiore, et disait que la décoration de l'extérieur était particulièrement révélatrice du sens de la composition et du bon goût de cet artiste<sup>14</sup>. L'écrivain qu'on croit être Nicola Alemanni n'a pas fait d'attribution, mais il a indiqué que les quatre saintes de l'extérieur de S. Maria Maggiore étaient semblables aux Vierges des mosaïques de la façade de S. Maria in Trastevere. Ces mosaïques, qui datent peut-être de 1200 environ, subirent de grands changements à une époque reculée. Le personnage qui se trouve le plus à droite semble avoir été presque entièrement refait à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 4) et les trois Vierges qui se tiennent le plus à gauche ne datent que du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Ces trois personnages tiennent des lampes qui sont très semblables, par leur forme et leur ornementation, à celle que tient le personnage peint, et la Vierge qu'on voit le plus à droite porte une couronne analogue. Les quatre Vierges restaurées portent toutes des vêtements qui ressemblent beaucoup à ceux de sainte Lucie, et elles se rapprochent aussi, par certains caractères du style, de la peinture de Grenoble. Adolfo Venturi a attribué les trois dernières Vierges de gauche à Cavallini. Elles ont, en effet, beaucoup de traits en commun avec l'art de ce peintre, mais je ne

crois pas qu'elles soient de sa main.

Les personnages secondaires du panneau de Grenoble font, eux aussi, penser à une origine romaine. De petites figures d'anges et du Christ apparaissant dans la partie supérieure de la surface peinte et se penchant vers le personnage principal, furent en faveur auprès des peintres de Vierges de l'école romaine du Dugento. On en trouve des exemples dans le panneau de la Collegiata, Impruneta<sup>15</sup>, dans ceux de S. Maria in Via Lata à Rome<sup>17</sup> et de S. Maria Maggiore, à Tivoli, ainsi que dans la fresque imitant une peinture de panneau et représentant la Vierge trônante et l'Enfant, à la nef de St. Pierre, à Tuscania<sup>18</sup>. Les thuriféraires du panneau de Grenoble semblent dériver d'une représentation romaine de la Vierge Marie.

Dans les peintures italiennes plus importantes du XIII<sup>e</sup> siècle, les donateurs n'apparaissent que rarement, et surtout lorsqu'ils ont des rapports professionnels avec l'Eglise; on ne trouve que rarement leurs noms inscrits sur les œuvres. A en juger d'après les exemples qui nous sont parvenus, ce ne fut qu'à la fin du Dugento romain qu'on commença à introduire et à identifier des donateurs laïques. Les plus anciens exemples en sont la représentation par Cavallini de Bertoldo Stefaneschi dans l'abside de S. Maria in Trastevere<sup>19</sup>, le portrait de Stefano Colonna dans la mosaïque de la Madone avec l'Enfant, anciennement à S. Maria in Aracoeli et se trouvant maintenant au Palazzo Colonna<sup>20</sup>, et le personnage de Gregorio di Francesco, sur le tabernacle du Rédempteur à S. Andrea, à Anagni<sup>21</sup>.

Ce n'est pas seulement la forme, la composition et l'iconographie du tabernacle de Sainte Lucie, mais également le style de la partie conservée qui semble indiquer une origine romaine. L'étude du style montre que l'auteur de cette peinture s'intéressait avant tout à l'unité décorative. Il a supprimé presque complètement les contrastes des lumières et des ombres et il n'a fait qu'un usage très modéré des lignes du modelé intérieur. Mais il les a beaucoup employées dans les figures d'anges et, de plus, il a fait passer les nimbes par-dessus les ailes (fig. 2). Ceci prête à ces personnages une valeur plastique qui manque à la représentation principale. Le peintre a posé quelques ombres sur le manteau de sainte Lucie, mais dans l'ensemble, il a tenu à conserver le caractère plat de la peinture de ce personnage (fig. 1 et 2). A cause de cela et grâce aux

proportions allongées, il a réussi à produire une image hiératique, dont l'attitude distante est accentuée encore davantage par la grande différence d'échelle entre cette image et la donatrix.

Toutes les formes dans cette peinture sont nettement délimitées, finement dessinées et exécutées avec soin. Le rendu délicat, l'équilibre exquis entre les surfaces simples et celles richement décorées, et la qualité abstraite de la représentation principale, appellent beaucoup l'art byzantin. Toutefois, dans les plis ondoyants du manteau de sainte Lucie, on remarque l'influence d'œuvres gothiques.

Le style plutôt plat joint au mélange d'éléments byzantins et gothiques se retrouve dans un bon nombre de peintures romaines de la fin du XIII<sup>e</sup> et du début du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est à de telles œuvres qu'appartiennent les fresques restaurées du narthex de St. Laurent-Hors-les-Murs, à Rome<sup>22</sup>, illustrant la légende des saints Laurent et Etienne, et les peintures de la voûte de St. François, à Assise, qui, d'après plusieurs savants, fut décorée par Torriti<sup>23</sup>. Des exemples particulièrement bons pour une comparaison avec la Sainte Lucie sont les représentations de Sainte Catherine, vêtue en princesse, sur deux des fresques de la fin du Dugento, provenant de Ste Agnès, et se trouvant maintenant à la Galerie du Vatican (fig. 5)<sup>24</sup>, et la Sainte Seconde du tabernacle du Rédempteur d'Anagni, que nous avons déjà mentionné, œuvre du début du Trecento. Ces exemples, de même que d'autres, indiquent que le style de la peinture de Grenoble se rapproche d'un certain courant dans la peinture romaine de la fin du XIII<sup>e</sup> et du début du XIV<sup>e</sup> siècle, qui visait à l'unité décorative et qui, dans le traitement des formes, réunissait les influences byzantines et gothiques, éliminant au maximum les contrastes d'ombres et de lumières.

Les contours sinueux de sainte Lucie et les plis en cascade de son manteau indiquent que la peinture dont le panneau de Grenoble formait le centre n'a pas été exécutée avant la fin du XIII<sup>e</sup> siècle; cependant, le style des représentations secondaires et le grand nimbe du personnage principal font hésiter à aller bien au-delà de la fin du Dugento. Dans l'ensemble, les témoignages que nous offre cette œuvre très intéressante parlent en faveur de l'école romaine et d'une date proche de 1300.

## II

## UNE CRUCIFIXION PAR UN ÉLÈVE DE GUIDO DA SIENA

Je ne connais la peinture reproduite ici (fig. 6) que d'après une photographie. D'après les informations que j'ai pu obtenir, cette œuvre se trouvait, au début de notre siècle, à l'Ermitage, et était, à cette époque-là, dans l'état de conservation que montre l'illustration. Ce panneau a été coupé de tous les côtés. Il ne reste que les parties inférieures des anges en buste représentés au-dessus de la croix avec des mains couvertes de voiles; et il ne reste que les bustes et les mains tendues du saint François et de sainte Claire, qui étaient peints agenouillés au pied de la croix.

La reproduction fait voir que la peinture a beaucoup souffert de l'action destructrice du temps et des hommes. A l'époque où la photographie a été faite, le panneau était sale et le fond d'or très endommagé. Heureusement, les personnages principaux étaient assez bien conservés et ne semblaient pas avoir subi de retouches.

Le style des représentations peintes révèle que cette *Crucifixion* a été exécutée par un des artistes du milieu de Guido da Siena. La Vierge et saint Jean sont très proches des mêmes personnages des *Crucifixions* de l'atelier de Guido qui se trouvent à l'Art Gallery de l'Université de Yale et à

la Pinacothèque de Sienne (N° 11) (fig. 7)<sup>25</sup>. Le Crucifié ressemble beaucoup au personnage principal du panneau de la Pinacothèque et, surtout, au crucifié du panneau de gauche d'une paire de volets d'un tabernacle de l'atelier de Guido se trouvant dans cette galerie (N° 5). Bacci a attribué ces volets à la même main que celle de la *Crucifixion* de Sienne<sup>26</sup>. Cette dernière faisait partie, à l'origine, de la même peinture que onze autres scènes de la *Vie du Christ*, de l'atelier de Guido, qui nous sont parvenues. Ces douze scènes, qui forment un ensemble iconographique satisfaisant, ont été exécutées à peu près au même moment où Guido signait la *Madone* du Palazzo Pubblico, de Sienne. Cette peinture a été conçue un demi-siècle plus tard que 1221, date que nous lisons sur le panneau.

L'état de saleté du fragment, qui ne permet pas de faire une étude approfondie du jeu des lumières et des ombres ou des lignes du modelé intérieur, et notre ignorance des couleurs ainsi que l'absence de photographies de détail tant de cette œuvre que d'autres appartenant au même groupe, rendent une attribution précise très difficile. En plus des œuvres indiquées, ce panneau rappelle certaines peintures du milieu de Guido da Siena n'ayant pas

été exécutées dans son atelier. Les saints François et Claire nous rappellent les saints agenouillés aux pieds de la *Vierge à l'Enfant* trônant sur un tabernacle exécuté par un élève, conservé au Musée Czartoryski à Cracovie<sup>27</sup>, et le style des draperies de saint Jean rappelle le style très similaire des draperies dans les scènes du retable de *Saint Pierre*, à la Pinacothèque de Sienne (N° 15)<sup>28</sup>. L'expression des yeux de Marie et du disciple, où le blanc est très accentué, rappelle l'expression des saints témoins dans la *Crucifixion* exécutée par un imitateur provincial de l'art de Guido, à la Pinacothèque de Lucignano. (Le retard survenu dans la publication de la "Gazette des Beaux-Arts" a entraîné un grand retard dans la parution de cet article, rédigé en 1950<sup>29</sup>.)

Les rapports nombreux et, certains, très proches, entre les représentations étudiées plus haut et la peinture conservée en Russie portent à considérer celle-ci comme une œuvre d'un élève de Guido da Siena. Les proportions des personnages, le style des draperies, et l'attitude du Christ sur la croix font penser que cette *Crucifixion* aurait été exécutée en 1280 environ.

GERTRUDE  
COOR-ACHENBACH.

# ON SOME MATERIALS ORDERED IN PARIS BY KING JOHN V OF PORTUGAL

The Bibliothèque Nationale, in Paris, has in its storerooms an important collection of materials which, fortunately, bears a specific heading: "Samples of materials and linens from the Manufactures of France gathered by marshal of Richelieu." It is by glancing through this valuable collection that we have been able to trace various materials acquired in Paris, in 1735 and 1736, by the King of Portugal.

John V had on different occasions favored our country's craftsmen with his commissions. The archives keep evidence of tapestries executed for the Monarch by French weavers. The wonderful pieces of silver of the Museum Nacional de Arte Antiga of Lisbon bear witness to the sumptuous decorative setting the King loved to be surrounded by and which he asked from the best French silversmiths.

\*\*\*

Louis-Armand-François de Vigne-

rod du Plessis, Duke of Richelieu and Marshal of France, was the grand-nephew of the Cardinal, the Louis XIII's Minister. This perfect gentleman whose witticisms were readily repeated, held in the course of his long life an important place at Court. His frivolous behavior supplied social columns but he at times did not lack courage, and the war brought him the opportunity of many glorious returns. Born in 1696, he died in Paris, at the age of eighty-two, in his luxurious mansion in the Rue d'Antin. The Hanover Pavilion, the recent move of which altered the appearance of the Boulevard des Italiens, was an annex of his residence.

In 1734, the Duke married for the second time. He connected himself to the house of Lorraine by marrying the Princess of Guise. It was to please this intelligent, cultivated person with an inquiring mind, that the idea came to him, it was said, to gather together all kinds of materials that were being made in the Kingdom.

The collection constitutes a most complete repertory which includes seven heavy volumes. The first volume is still in its original binding, covered with green-tinted parchment. This documentation is of immense interest because of the diversity—so very instructive—of the samples represented.

The samples are pasted in full on sheets of good grain laid white paper, which after years, has, as an ivory, received a colored patina. Their reduced dimensions (about 0 m. 15×0 m. 10) unfortunately make it only possible to judge of the small designs and we thus miss the beauty of the large compositions. The interest lies in the innumerable variety of the types of materials represented, in their origin with their place of execution very often made known, and in their prices given either by the *aune* (1 m. 12) or the piece.

The rich brocades set off in gold and silver, the flowered silks of delicate hues, the *herbages* of Ver-



sailles decorated with butterflies, the *gros de Tours*, the moires, satins, taffetas and airy gauzes contrast by their richness with the check canvases of the plain tobacco kerchiefs made for common use, the coarse fabrics crushed by the Marseilles convicts and the rough materials made for use in sails on the King's vessels.

Four of the leaflets from the beginning of the first *livre* (part) bear the carefully written note, by the hand of a scribe: "1735—Wardrobe of the King of Portugal—Materials bought in Paris where the garments were made and then sent on to Portugal." Toward the end of the volume four other sheets again bear the same heading with the date 1736. Thirty-two samples in all: six materials of gold or brocade, eleven figured velvets, ten druggets, two *ras de Sicile*, one moire and a few light materials, give us an idea of the clothes the Sovereign liked to wear.

These materials were bought in Paris, probably from a retail dealer or a tailor, which results in the names of the manufacturers being concealed.

For 1735 two rich brocades, weighted with metal, were chosen (fig. 1). The first is of a sky-blue satin foundation woven with straight and curly gold threads with a scarlet-petaled flower design woven in chenille. It was worth 140 *livres* an *aune*. The second, of similar workmanship, also has a cerulean satin foundation enriched with metal on which there stands out a radiant corolla of "incarnadine" red. It was paid 150 pounds an *aune*. These little samples help us to visualize the exuberance of the decoration almost completely covering the background. The material which the silk chenille and metal threads render thicker and stiffer, was cut out by the clever hands of the craftsman whom the Big Encyclopedia calls "tailor of clothes and tailor of the body." The garment reinforced by the *bougran* resembled a shimmering breast-plate all shining with fine gold. How imposing and magnificent must it have made the Sovereign who wore it on state occasions!

We then find four pieces of silk velvet of the famous Genoa workmanship. They offer—on a plain background—a fine design of velvet cut and in ringlets. They were bought for 35 *livres* an *aune*. Their sober tones must have been suitable for close-fitting garments, vests and pants,

reserved for every day usage. How can their colors be described without trying to go back to terms used in the past? The first one is of a "beaver color" (fig. 7) the second is of a "hind's belly" color; both are decorated with lozenges, inside of which is a stylized flower. The third one, of "cinamon color" (fig. 2) presents a design of netting with winding outlines of which the curves and counter-curves remind one of the shell shapes in favor at the time. The last "dove gray" velvet (fig. 2) forms a run of fancy flowers blossoming "in confusion."

The druggets (fig. 3), of a much lighter texture, were used for summer clothes. These silk materials, at 12 *livres* an *aune* are more modest. Their subdued tones—beige, brown and fawn—belong to the color gamuts which the Sovereign appears to have preferred or that fashion preconised to wear at the time. The *ton sur ton* patterns are varied; their brilliance stands out against a mat background. Thus we find blossoming corollas set in quincunx, on an imbricated background, bell-shaped flowers strewn on a silver and gold trimmed space and a design of broken lines forming a background pattern.

Two *ras de Sicile* (fig. 3 and 4) were then in vogue; they only cost 8 *livres* an *aune*. Their designs are identical: roses with winding stems rise out of a fluted background. The weaver has varied his effects in altering the colors; these are of an astonishing modernism which our present fashion designers would gladly accept. The flowers of a sulphur yellow first come off a purple background and then reappear in silver gray on the "bear's fur" part of the second piece.

In 1736, we again find the same types of materials still remaining fashionable. Their prices have scarcely changed.

Four brocades with floral patterns, come first; they are all as sumptuous as those ordered in the past season and are very representative of the best Lyonesse productions. Their close designs, ornamented with gold and silver, with silk chenille and with *espoliné* silks contain colored flowers and ornaments hardly revealing the backgrounds of dark green serge, of white *gros de Tour* and bright green or poppy red satin (fig. 5). How can one keep from evoking the impressive figures whose memory Rigaud and Largillière have preserved for us, and

who carry with vain display the beautiful clothes cut out in similar materials?

We then again find fashioned silk velvets. Their design varies little but their tones cover the whole gamut of color from "wine reds" (fig. 6) to "firy" reds.

The druggets resemble those chosen in 1735; they retain their dull hues but their ornamentation is more imaginative.

On the back of a leaflet there is a piece of material at 12 *livres* the *aune*, of a delicate steel blue and beige tone (fig. 8). The decoration consists of ocellated motifs, one upon another like the plumage of a bird. An "English faille" is added. It is most alluring and is sold at 15 *livres* an *aune*. Its tiny stripes of sky-blue and pink give it a mottled changeable look due to the skill of the moire maker. It seems made for dressing gowns and housecoats.

\*\*\*

Were all these materials indeed merely reserved for the King of Portugal or did Queen Mary Ann of Austria have a share in the orders of her royal spouse? A study of the accounts of the Crown will perhaps make it possible to answer this question. The manuscript of the Duke of Richelieu presents samples of brocade in all ways similar to those ordered by the Sovereign in Lisbon and which Queen Mary Leczinska wore at Versailles in the Spring of 1736. The same materials could at the same time serve to make the "French style" men's suits and feminine garments displaying ample floating gowns with large pleats that drop from the shoulders and with stiffened bodices, in such great fashion at the beginning of the reign of Louis XV.

It was probably clothes inspired from these models that were made by the master tailor favored with the orders of the Portuguese Court. The materials were cut by that great maker according to the latest dictates of fashion, then they were sewn, lined, trimmed with passementerie, lace and ribbons, enhanced by the shine of precious buttons. Then the costumes, minutely packed, were leaving the banks of the Seine to carry to the banks of the Tagus the renown of our French craftsmen. A new link was added to so many others, to unite both neighbor countries in a relationship of good taste.

JULIETTE NICLAUSSE.



# NOTES

## SUR LES AUTEURS

## ON CONTRIBUTORS

### CHANDLER R. POST

who studied at the American School in Athens (1904-1905), has been with Harvard University since 1912, successively as assistant, associate and full professor of Greek and the Fine Arts and, since 1934, as Boardman Professor of Fine Arts. Author of many studies and, especially, his outstanding *History of Spanish Painting*, the nine volumes of which appeared between 1930 and 1947, he now contributes to the same field an article on an artist more active in Spain than in his native country and whom Prof. Post calls *The Flemish Master of Santa Inés* ..... page 217

### JACQUES WILHELM

Conservateur du Musée Carnavalet, a fait toute sa carrière à la conservation de ce musée dont il fut nommé attaché en 1941, conservateur-adjoint en 1944 et, finalement, conservateur en 1948. Auteur d'ouvrages qui gravitent principalement autour de Paris et des artistes français liés à la vie de Paris (*Les Peintres du paysage parisien, Visages de Paris*, etc.), il ressuscite ici le vestige d'une rencontre parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle : *Le Portrait de Watteau par Rosalba Carriera* ..... page 235

### GERTRUDE COOR-ACHENBACH

a graduate of New York University, made of Italian Dugento painting the subject of her Ph. D. thesis on which she worked as holder of a fellowship given to her by Brown University. Author of several published studies in that field, including an article in the "Gazette" on *An Early Italian Tabernacle*, which our readers may remember, she takes it up again in this issue in her *Notes on two Unknown Early Italian Panel Paintings* ..... page 247

### JULIETTE NICLAUSSE

Attachée scientifique au Mobilier National, élève diplômée de l'Ecole du Louvre avec une thèse consacrée à *Thomire, fondeur-ciseleur, sa vie, son œuvre*, auteur d'une longue série de travaux publiés depuis 1937 et portant surtout sur les tapisseries. Le musée des Gobelins, différents aspects de l'art de Thomire, etc., collaboratrice de "Arts et Métiers Graphiques", "Pro Arte", et, plus récemment, d'une série d'articles dans "Plaisirs de la Chasse" sur des tapisseries à sujets de chasse, elle publie ici une étude *Sur quelques tissus commandés à Paris par le roi Jean V de Portugal* ..... page 259

ancien élève de l'école américaine d'Athènes, a fait partie du corps enseignant de l'Université Harvard depuis 1912 comme, successivement, assistant, professeur adjoint et, enfin, professeur de grec et des beaux-arts et, depuis 1934, comme titulaire de la chaire Boardman. Auteur de nombreux ouvrages et, surtout, d'une importante histoire de la peinture espagnole (9 vol. parus entre 1930 et 1947), il ajoute maintenant au même domaine une étude sur un artiste dont l'Espagne lui a permis de faire la découverte et qu'il appelle : *Le Maître flamand de Santa Inés* (trad.) ..... page 267

Director, since 1948, of the Carnavalet Museum, Paris, where he has served since 1941, author of books and studies chiefly centered around Paris and the artists related to the French capital, he revives here a memento of a most Parisian encounter of the XVIII<sup>th</sup> Century : *The Portrait of Watteau by Rosalba Carriera* (transl.) ..... page 271

Diplômée de l'Université de New-York, s'est consacrée spécialement à l'étude du Dugento italien, thème général de sa thèse de doctorat qu'une bourse de l'Université Brown lui a permis de préparer. Auteur de plusieurs publications dans le même domaine, y compris d'un article dans la "Gazette", que nos lecteurs n'oublient certes pas, elle y revient ici, dans ses *Notes sur deux primitifs italiens inconnus* (trad.) page 275

Scientific assistant at the Mobilier National, in Paris, a graduate of the Ecole du Louvre with a thesis on Thomire, author of a series of works published beginning from 1937 and chiefly devoted to tapestry, the Gobelins museum, Thomire, etc., contributor to several French and Italian periodicals and, more recently, to "Plaisirs de la Chasse" with a series on tapestries of hunting subjects, she has an article in this issue *On Some Materials Ordered in Paris by King John V of Portugal* (transl.) ..... page 279

Reproduit sur la couverture : Rosalba Carriera. — Portrait de Watteau. — Institut Stadel, Francfort, Allemagne.

Reproduced on the cover : Rosalba Carriera.—Portrait of Watteau.—Stadel Institute, Frankfurt, Germany.

Tous les articles sont publiés en français et en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART    THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement  
Depuis 1859*

*Published Monthly  
Since 1859*

Tous les articles paraissent  
en français ou en anglais et  
en traduction intégrale

All articles appear  
in English or in French and  
in complete translation

*Prix de l'abonnement :*  
*5.600 francs par an;*  
*Prix de chaque numéro : 700 francs*

*Subscription price :*  
*\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;*  
*Single copy : \$ 2.00 or 15/—*

GAZETTE    DES    BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15  
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500  
147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I.    TEL. MAYFAIR 0602